Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen I

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Prof Dr. D. M^a Pilar Alén Garabato
V^o B^o

Santiago de Compostela, 2007

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen I

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

TESIS DOCTORAL.
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

CONTENIDO DE LOS VOLÚMENES.

VOLUMEN I

Abreviaturas

Preámbulo de la Tesis Doctoral.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La Catedral de Orihuela.

- p.1 Capítulo I: **La creación de la Catedral de Orihuela.**
p. 16 Capítulo II: **Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.**
p. 34 Capítulo III: **Beneficios e Instituciones Económicas.**

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.

- p. 52 Capítulo IV: **Precisiones terminológicas.**
p. 73 Capítulo V: **Configuración de la Capilla de Música.**
p. 130 Capítulo VI: **Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.**

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 Capítulo VII: **Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
p. 195 Capítulo VIII: **La Música durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.**

PARTE SEGUNDA.

El Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231 Capítulo IX: **Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**

VOLUMEN II

Introducción al Segundo Volumen.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 Capítulo X: **El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- P. 491 Capítulo XI: **La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 Capítulo XII: **Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 547 Capítulo XIII: **Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico.**
- p. 580 Capítulo XIV: **Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 610 Capítulo XV: **Análisis músico-textual global.**
- p. 680 Capítulo XVI: **Análisis músico-textual particular.**

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 Capítulo XVII: **Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 809 Capítulo XVIII: **Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía

- p. 839 Capítulo XIX: **Conclusiones.**
- p. 855 **Bibliografía y fuentes.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..

“Toquen a embestir”

“¡Al dormir el sol!”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo.

“¡Qué misterio se esconde!”

“En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

TESIS DOTORAL: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

INDICE

PRIMER VOLUMEN.

Contenido de los volúmenes

Abreviaturas

p. I	Preámbulo.
p. II	1. Objeto de estudio.
p. VI	2. Estado de la cuestión.
p. XI	3. Objetivos.
p. XIII	4. Fuentes Musicales y Documentales.
p. XVI	5. Método.
p. XVII	6. Pautas analíticas.
p. XIX	7. Dificultades.
p. XIX	8. Agradecimientos.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La catedral de Orihuela.

p. 1	CAPÍTULO I: La creación de la Catedral de Orihuela.
p. 1	Introducción
p. 2	1. Antecedentes de la catedral de Orihuela: 1250-1564.
p. 2	1.1 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Castilla (1250-1304)
p. 2	1.1.1 Incorporación a la Corona de Castilla.
p. 3	1.1.2 Inclusión de los templos de Orihuela en el Patronato Real de la Corona de Castilla.
p. 5	1.2 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Aragón (1304-1516).
p. 5	1.2.1 Anexión de Orihuela al Reino de Valencia.
p. 6	1.2.2 Creación de la Gobernación y Baylía de Orihuela.

p. 8	1.2.3 La Erección en Colegiata del templo principal de Orihuela.
p. 13	1.3 Periodo Precatedralicio bajo la Casa de Austria (1516-1564.)
p. 16	CAPÍTULO II: Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 16	1. Límites del obispado, evolución entre 1564 y 1750, y valoración del mismo en el contexto hispano.
p. 20	2. El Colegio-Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.
p. 23	3. El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.
p. 26	4. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 26	4.1 Apogeo.
p. 28	4.2 Postración.
p. 31	4.3 Recuperación.
p. 34	CAPÍTULO III: Beneficios e Instituciones Económicas.
p. 36	1. Dotación, Beneficios e Instituciones Económicas de la Catedral de Orihuela.
p. 37	1.1 La Fábrica de la Catedral.
p. 39	1.2 La Quinta Casa.
p. 40	1.3 Mensa Capítuli o del Cabildo.
p. 42	1.3.1 Renta de la Mensa destinada a colaciones.
p. 47	1.3.2 Renta de la Mensa destinada a gastos.
p. 47	a) Gastos destinados a sostener beneficios eclesiásticos.
p. 49	b) Gastos aplicados a oficiales, asalariados e infantes de coro.

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela

p. 52	CAPÍTULO IV: Precisiones terminológicas.
p. 52	1. La “Música”.
p. 52	2. El “Gobierno” de la “Música”.
p. 53	3. Terminología relativa al ingreso en la “Música”.
p. 54	4. Terminología referida a rango jerárquico y labores musicales.
p. 55	4.1 Denominaciones referentes al rango jerárquico.
p. 56	4.2 <i>Ministril</i> y <i>ministriles</i> .
p. 58	5. Términos económicos.
p. 60	5.1 Tipos de <i>percasos/percances</i> .
p. 62	6. Funciones Ordinarias, Extraordinarias y de Fuera.
p. 62	6.1 Funciones Corales Ordinarias y Días de “Música”.
p. 64	6.2 Funciones Corales Extraordinarias.
p. 64	6.3 Funciones “de Fuera”.
p. 65	7. Procedimientos de remuneración de los miembros de la “Música”.
p. 65	7.1 <i>Percasos/percances</i> correspondientes a los “Días de Música”.
p. 65	7.2 <i>Percasos/percances</i> y <i>porciones</i> correspondientes a Funciones Extraordinarias.
p. 68	7.3 <i>Percasos/percances</i> en funciones “de Fuera.”
p. 68	8. Cálculo de los emolumentos correspondientes a los músicos en cada una de las funciones.
p. 70	9. El Apuntador de la “Música”.
p. 73	CAPÍTULO V: Configuración de la Capilla de Música.
p. 74	1. Antecedentes de la “Música”: la práctica musical durante el Periodo Colegial.
p. 77	2. Peculiaridades de la “Música”.
p. 84	3. Los miembros de la “Música”: rango, dotación y funciones.
p. 86	3.1 El “Coro Catedralicio” y los músicos que lo integraban entre 1565 y 1745.
p. 89	3.2 Los capellanes músicos.
p. 90	3.2.1. Diferencias entre los Capellanes Reales y del Número.

p. 90	a) Provisión de Capellanía Real y del Número: oposición y adjudicación.
p. 93	b) Dotación y prelación de las Capellanías Reales y del Número.
p. 94	c) Privilegios
p. 95	3.2.2 Funciones musicales de los Capellanes Reales y del Número.
p. 95	a) Maestro de Capilla.
p. 100	b) Sochantre
p. 105	c) Cantores del Primero y Segundo Coro.
p. 107	3.3 Los Infantes Músicos.
p. 116	3.4 El oficial organista.
p. 119	3.5 Funciones musicales de la Capellanía de Hernández y Oliver.
p. 122	3.6 Los beneficios destinados a acólitos y sus funciones musicales.
p. 124	3.7 Los asalariados músicos.
p. 124	3.7.1 Los instrumentistas y ministriles asalariados.
p. 124	a) Dotaciones salariales.
p. 125	b) Procedimiento de admisión de Ministriles e Instrumentistas asalariados.
p. 128	3.7.2 Los cantores asalariados
p. 128	3.8 Los músicos admitidos o acogidos sin sueldo.
p. 130	CAPÍTULO VI: Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.
p. 130	1. Magnitud de los <i>percasos/percances</i>.
p. 132	1.1 Magnitud de los percances corales de los capellanes músicos.
p. 135	1.2 Magnitud de los percasos/percances de música.
p. 137	1.3 Magnitud de la <i>porción</i> .
p. 138	1.4 Multas y penalizaciones.
p. 139	2. Valoración de las partidas económicas aplicadas a la "Música".
p. 140	3. Organización de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: contexto material e ideológico.
p. 140	3.1 Factores ideológicos e históricos.
p. 140	a) Influencia de las ideas contrarreformistas.
p. 141	b) Influencia de los “usos locales” y valencianos.

- p. 142 c) Interpretación ideológica de la organización de la “Música”.
- p. 144 3.2 Factores económicos y sus consecuencias.

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 **CAPÍTULO VII: Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
- p. 147 **1. Ascendencia familiar y establecimiento en Elche.**
- p. 147 1.1 Identificación de su familia.
- p. 149 1.3 Ascendencia paterna y materna.
- p. 154 1.3 Fecha de Nacimiento de Mathias Navarro.
- p. 154 1.4 Luis Navarro en Elche y sus vástagos.
- p. 159 **2. Periodo de infancia y formación de Mathias Navarro: desde su nacimiento (circa 1666) hasta 1686.**
- p. 159 2.1 Periodo de formación en Elche.
- p. 160 2.2 Últimos años del magisterio de Jerónimo Comes en la Catedral de Orihuela.
- p. 162 2.3 Jubilación de Comes y nombramiento de Roque Monserrat como maestro de Capilla sustituto.
- p.165 2.4 Relevancia y trayectoria de Roque Monserrat, maestro de Mathias Navarro.
- p. 168 2.5 Incorporación de Navarro a la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.
- p. 168 a) Infante de Colorado y tiple: 1678-1682.
- p. 170 b) Como corneta admitido sin sueldo: 1682-1686.
- p. 171 c) Formación de Navarro entre 1678 y 1686.
- p. 173 **3. Actividad de Mathias Navarro como maestro de Capilla.**
- p. 173 **3.1 Desarrollo del magisterio en la Capilla de Elche**
- p. 173 a) Nombramiento de “Mestre de Capela” en Elche
- p. 176 b) Desarrollo del magisterio de la Capilla de Elche.
- p. 179 **3.2 Magisterio en Orihuela: 1692-1727.**
- p. 179 3.2.1 Nombramiento como maestro interino: 1692-1696
- p. 181 3.2.2 Posesión del Beneficio de Capellán Real anejo al magisterio de Capilla: 1696.

p. 183	3.3.3 Incidencias en el periodo inicial de su magisterio: 1696-1710
p. 183	a) Solicitud de permisos para la composición de villancicos y conclusión del incidente con el Capellán Real Ribes.
p. 185	b) Nombramiento de Mestre de Capela de Elche en 1699.
p. 186	3.3.4 Incidencias entre 1711-1727.
p. 186	a) Mathias Navarro, apoderado del Infante Madrona.
p. 187	b) El magisterio de Navarro durante el episcopado de Castilblanch.
p. 188	4. Situación social y relevancia posterior de Mathias Navarro.
p. 188	4.1 Situación económica de Mathias Navarro en 1727.
p. 190	4.2 Personalidad y valoración de Navarro en vida.
p. 193	4.3 Prestigio posterior de Navarro.
p. 195	CAPÍTULO VIII: La "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.
p. 195	1. Vicisitudes históricas durante el magisterio oriolano de Mathias Navarro.
p. 196	1.1 La "Música" durante la primera etapa del Magisterio de Navarro
p. 196	a) Influencia de la Escuela Valenciana.
p. 197	b) Los Problemas de la Guerra de Sucesión.
p. 201	1.2 Segunda Etapa del Magisterio: 1711-1727.
p. 202	a) 1711-1714. Máxima influencia del Cardenal Belluga.
p. 208	b) 1714-1718 Episcopado de don José Espejo y Cisneros.
p. 211	c) 1718-1727. En el Episcopado de Castilblanch.
p. 212	2. Estudio analítico de la evolución de la "Música".
p. 212	2.1 Evolución de la Sección vocal durante todo el magisterio.
p. 216	a) Los cantores entre 1692 y 1707.
p. 217	b) Los cantores entre 1707 y 1717.
p. 218	c) Los cantores entre 1718 y 1722.
p. 218	d) Los cantores entre 1723 y 1727.
p. 218	2. 2 Evolución de la sección instrumental durante todo el magisterio.
p. 223	3. La Guerra de Sucesión y su repercusión en la "Música".
p. 223	3.1 Efectos económicos.
p. 224	3.2 Efectos humanos: procedencia de los músicos.
p. 226	4. Factores de la transformación experimentada por la "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro.

PARTE SEGUNDA.

Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231. **CAPÍTULO IX: Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**
- p. 233 **1. Descripción de los legajos.**
- p. 233 **2. Contenido de la portada.**
- p. 235 a) Rúbrica
- p. 235 b) Forma
- p. 235 c) Título y dedicatoria.
- p. 235 d) Autor
- p. 236 e) Intérpretes
- p. 236 f) Fecha
- p. 237 **3. Terminología empleada en la catalogación.**
- p. 237 3.1 Número de catálogo y título normalizado.
- p. 239 3.2 Transcripción del *incipit* musical.
- p. 240 3.4 Signatura de partitura y signatura de partichela.
- p. 240 3.5 Forma musical normalizada (RISM 140) y relación abreviada de voces e instrumentos (RISM 160, 180 y 190).
- p. 242 3.6 Dedicación ceremonial.
- p. 242 3.7 Datación diplomática.
- p. 242 3.8 Relación de voces e instrumentos.
- p. 243 3.9 Epígrafe e *incipit* textual de cada movimiento.
- p. 243 3.10 Tonalidad.
- p. 244 3.11 Notación tonal.
- p. 244 3.12 Otras informaciones.
- p. 245 3.13 Catalogación de Climent.
- p. 245 **4. Índices del Catálogo.**
- p. 246 4.1 Índice formal.
- p. 253 4.2 Índice alfabético del Catálogo.
- p. 258 **5. Catálogo**

SEGUNDO VOLUMEN

Introducción 2ª Parte.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 **CAPÍTULO X: El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 465 **1. El contexto espacial: la Catedral y su entorno urbano religioso y civil.**
- p. 465 1.1 La Catedral.
- p. 468 1.2 Dedicación de las capillas catedralicias.
- p. 471 1.3 El lugar de la Academia y de la Práctica de la “Música”.
- p. 472 1.4 Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la “Música”.
- p. 475 1.5 Relación de la catedral con su entorno.
- p. 478 **2. El contexto temporal.**
- p. 478 2.1 El ceremonial de la catedral de Orihuela.
- p. 478 2.2 Horario diario y calendario anual.
- p. 478 2.2.1 Horario diario del ceremonial catedralicio.
- p. 480 2.2.2 Funciones diarias.
- p. 481 a) Hora de Prima y Vísperas
- p. 482 b) Hora de maitines
- p. 483 c) Hora de la Misa Conventual o Mayor.
- p. 484 **2.2.3 Ceremonias no diarias.**
- p. 484 a) El Asperges.
- p. 485 b) La misa de Nuestra Señora.
- p. 485 c) La salve.
- p. 486 d) Exposiciones del Santísimo.
- p. 486 e) La misa de San Sebastián y de las Almas
- p. 487 f) La Kalenda.
- p. 488 g) Doblas y Aniversarios.
- p. 488 h) Ceremonias procesionales.

p. 489	i) Ceremonias fuera de la Catedral
p. 489	j) Ceremonias eventuales
p. 491	CAPÍTULO XI: La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.
p. 491	1. “Los Días de Música”
p. 491	1.2 Los rasgos de la música según el rango ceremonial.
p. 493	1.2.1 Música ceremonial polifónica en las fiestas de seis capas o Dobles de Primera Clase.
p. 493	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 493	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 495	1.2.2 Música polifónica en las fiestas de cuatro capas o dobles de segunda clase.
p. 495	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 495	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 496	1.3 El Calendario de la Música.
p. 496	1.3.1 Días o fechas fijas de música.
p. 502	1.3.2 Días o fechas móviles de música.
p. 504	1.3.3 Presencia de la música en las diferentes horas.
p. 506	2. Presencia y función del “romance ceremonial” en al ámbito oriolano.
p. 506	2.1. Denominación.
p. 507	2.2. Origen y función del romance ceremonial en Orihuela.
p. 512	2.3. Presencia del romance ceremonial en el ámbito oriolano.
p. 512	2.3.1 El romance ceremonial en la Misa.
p. 523	2.3.2 Romance ceremonial en las celebraciones del Corpus.
p. 515	2.3.3 Romance ceremonial en las celebraciones de Navidad.
p. 515	a) El villancico de Kalenda.
p. 516	b) Los villancicos de Maitines.
p. 517	c) El romance ceremonial del día de Navidad.
p. 518	2.3.4 Romance ceremonial en otras celebraciones.

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 **CAPÍTULO XII: Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 520 **1. Notación y transcripción de compases y figuras: problemática y aspiraciones.**
- p. 520 a) Problemática inicial.
- p. 521 b) Aspiraciones de la transcripción.
- p. 522 **2. Análisis del “uso” métrico de Navarro.**
- p. 523 **2.1 Definición de Tiempo y Compás.**
- p. 523 **2.2 Grafía de los “Tiempos” modernos.**
- p. 524 **2.3 Análisis de la grafía de los compases mensurales.**
- p. 525 2.3.1 Coincidencias de la notación métrica mensural usada por Valls y Navarro.
- p. 526 2.3.2 Fundamentos de los rasgos irregulares del “uso” métrico mensural de Valls y Navarro.
- p. 533 **2.4 Articulación interna de los Tiempos mensurales y modernos.**
- p. 536 **2.5 Modificación del metro inicial en el transcurso de una composición.**
- p. 537 **2.6 El problema de la reducción de las figuras.**
- p. 539 **2.7 Modificación de la duración de una figura concreta.**
- p. 540 **3. Procedimiento de transcripción de compases y figuras.**
- p. 540 **3.1 Resumen del análisis y pauta de transcripción aplicada.**
- p. 543 **3.2 Tabla de transcripción de los compases mensurales..**
- p. 545 **3.3 Relación temporal entre los compases mensurales.**
- p. 545 **3.4 Relación temporal entre los compases mensurales y los modernos.**

p. 547	CAPÍTULO XIII: Análisis y criterios de transcripción: notación melódica, acórdica y del contingente interpretativo.
p. 547	1. Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico
p. 547	1.1 Planteamiento teórico de referencia
p. 549	1.2 Notación “modal” y resultado “tonal”.
p. 549	1.2.1 Procedimiento de “apuntación” de los Tonos.
p. 550	1.2.1 Cadencias y accidentales.
p. 554	1.3 Identificación y uso del cifrado.
p. 555	1.3.1 Cifrado que afecta a la naturaleza de la especie del acorde o a la duplicación de alguna nota constitutiva del mismo.
p. 555	1.3.2 Cifrado que resulta de la presencia de disonancias.
p. 557	2. Símbolos gráficos especiales.
p. 558	3. El elemento tímbrico y su notación.
p. 558	3.1 Terminología tímbrica.
p. 560	3.2 Identificación del contingente interpretativo.
p. 562	3.3 La “disposición” de los intérpretes vocales.
p. 565	3.4 La “disposición” de los intérpretes instrumentales.
p. 565	3.4.1 Función del coro instrumental implícito entre 1692 y 1713.
p. 568	3.4.2 Función de los coros instrumentales implícito y explícito entre 1713 y 1727.
p. 570	3.4.3 Interpretación de los “acompañamientos”.
p. 573	3.4.4 Función de instrumentos esporádicos.
p. 573	3.5 Ámbitos vocales e identificación de los instrumentos.
p. 573	3.5.1 Ámbito de las partes vocales.
p. 574	3.5.2 Identificación organológica de los instrumentos de la “Música” durante el magisterio de Navarro.
p. 579	3.6 Términos que alteran la emisión natural del sonido.

p. 580	CAPÍTULO XIV: Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 580	1. La estructura y la forma: terminología analítica.
p. 581	1.1 Conceptos formales y estructurales en el contexto teórico de Mathias Navarro
p. 583	1.2 Terminología analítica aplicada a la estructura.
p. 585	1.3 Terminología de la clasificación formal.
p. 585	2. Análisis de los factores que configuran la identidad formal.
p. 586	2.1 Importancia del factor ceremonial.
p. 587	2.1.2 Dedicaciones ceremoniales del romance de Mathias Navarro.
p. 588	a) Romance dedicado al <i>Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo</i> .
p. 589	b) El romance dedicado al Santísimo Sacramento.
p. 590	c) El romance dedicado a Nuestra Señora y otras advocaciones marianas.
p. 592	d) Romance a la Ascensión y a Santas Justa y Rufina.
p. 592	e) El romance reutilizado.
p. 593	2.2 El factor textual: identificación de las estructuras literarias presentes en el romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 594	2.2.1 Configuraciones poemáticas vinculadas al villancico.
p. 602	2.2.2 Cantadas y óperas.
p. 603	2.3 El factor musical: estructuras en el romance de Mathias Navarro.
p. 604	2.3.4 Identificación de las estructuras musicales.
p. 610	CAPÍTULO XV: Análisis músico-textual global.
p. 611	1. Romance de “tono alegre”.
p. 613	1.1 Rasgos músico-textuales de los villancicos de chanza.
p. 629	1.2 Rasgos músico-textuales de los villancicos jocosos.
p. 631	1.3 Rasgos músico-textuales de la jácara.
p. 633	2. Romance de “tono serio”.
p. 633	2.1 El villancico.
p. 650	2.2 Los Solos y los Dúos
p. 653	2.3 Las cantadas.

p. 662	2.5 Ópera o Villancico en Ópera.
p. 663	2.6 Trovas
p. 663	2.7 “Disposición” del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8 Elementos comunes del discurso musical del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8.1 Aplicación de los principios retórico-musicales en el romance de Navarro.
p. 667	2.8.2 Procedimientos retóricos organizativos.
p. 669	2.8 3 Procedimientos retóricos ornamentales
p. 675	2.8.4 Procedimientos retóricos significativos.
p. 680	CAPÍTULO XVI: Análisis músico-textual particular.
p. 684	1. Análisis de nº 1511, Villancico a 12 “Toquen a embestir” dedicado a las Santas Justa y Rufina.
p. 694	2. Análisis de nº 1327, Dúo <i>¡ Ah de las flores!</i>, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora..
p. 698	3. Análisis de nº 1345, villancico a 4 “<i>Al dormir el sol</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 701	4. Análisis de nº 1437, Villancico de chanza a 8 “<i>Los moriscos como han visto</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 705	5. Análisis de nº 1487, villancico de Kalenda “¡Qué nuevas armonías!”
p. 711	6. Análisis de nº 1459, Cantada a Dúo “<i>¡Oh quien fuera serafín!</i>” a Nuestra Señora.
p. 725	1. Análisis de nº 1446, Villancico a siete con instrumentos “<i>Marche el campo, toque al arma</i>” Al Santísimo Sacramento.
p. 735	8. Análisis de nº 1486, Villancico en ópera “<i>¡Qué misterio se esconde, en la región de oriente!</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 761	9. Análisis del nº 1412 Cantada para tenor e instrumentos “<i>En el refulgente trono</i>”, dedicada al Santísimo Sacramento.

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 **CAPÍTULO XVII: Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 777 **1. Procedimientos de datación.**
- p. 778 **2. Aplicación del procedimiento de datación absoluta**
- p. 778 **2.1 Composiciones sujetas a este procedimiento.**
- p. 780 **3. Elementos de datación relativa.**
- p. 783 **3.1 Aplicación del procedimiento de datación relativa**
- p. 785 **4. Evolución cronológica del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 795 **5. Desarrollo cronológico de los rasgos musicales.**
- p. 795 **5.1 Primera etapa: 1692-1710. Barroco Pleno.**
- a) Métrica.
- b) Sistema armónico.
- c) Forma, estructura y textura musical vocal.
- d) Instrumentos.
- p. 800 **5.2 Segunda etapa: 1711-1727. Barroco Tardío.**
- a) Métrica.
- b) Armonía.
- c) Forma, estructura y textura musical.
- d) Escritura vocal e instrumental.
- p. 809 **CAPÍTULO XVIII: Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**
- p. 809 **1. Apuntes sobre el entorno artístico: el Manierismo y el Barroco figurativos en la Gobernación de Orihuela.**
- p. 812 **2. Apuntes sobre los magisterios y evolución de la Música entre 1565 y 1727.**
- p. 813 **3. Rasgos estilísticos de la producción oriolana entre 1562 y 1609.**
- p. 813 **3.1 Cronología de los Periodos y Maestros de Capilla.**
- p.814 **3.2 Plantilla de la Música**
- p. 818 **4. La “Música” durante el Barroco Inicial y sus maestros de Capilla.**
- p. 820 **4.1 Cronología de los maestros de Capilla durante el Barroco Inicial.**

- p. 823 **4.2 Evolución de la “Música” durante el Barroco Inicial 1609-1676.**
- p. 825 **5. Barroco Pleno. 1676/78-1710.**
- p. 826 **5.1 Maestros de Capilla.**
- p. 826 **5.2 La “Música” durante el Barroco Pleno 1676-1710.**
- p. 831 **6. El Barroco Tardío entre 1711 y 1727.**
- p. 831 **6.1 La “Música” entre 1711 y 1727.**
- p. 832 **7. Transformación de la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Navarro.**
- p. 837 **8. Lectura simbólica del estilo policoral en las fuentes pictóricas oriolanas coetáneas.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía.

- p. 839 **CAPÍTULO XIX: Conclusiones.**
- p. 839 **1. Rasgos que singularizaban la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.**
- p. 842 **2. Evolución estilística de la Capilla Oriolana entre 1565 y 1727.**
- p. 845 **3. Mathias Navarro un “illicitano de adopción”.**
- p. 846 **4. Rasgos evolutivos de la Capilla oriolana durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 848 **5. Función ceremonial de las composiciones en romance en la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 850 **6. Evolución estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 855. **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..

“Toquen a embestir”

“¡Al dormir el sol!”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo.

“¡Qué misterio se esconde!”

“En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

ABREVIATURAS.

Fuentes

13-XII-1678: Fecha de un Acuerdo.

ACO: Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, en Archivo de la Catedral de Orihuela.

ALEND A: *Manual del Archivero, Tomo Iº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

ALEND A II: *Manual del Archivero, Tomo IIº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

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

ArCO: Archivo de la catedral de Orihuela.

ArHE: Archivo Histórico de Elche.

ArHO: Archivo Histórico de Orihuela.

Arm: Armario.

bar: barchilla.

Cavdº : Cabildo

ch : cahíz

CN: Capellán del Número

CR: Capellán Real

Decrev. et Decreverunt etiam

Decrevt. Decreverunt

dhº :dicho

DICC I: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol I* manuscrito conservado en ArCO.

DICC: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol II* manuscrito conservado en ArCO.

Dn : Don

ettª : etcétera

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

fol: folio.

Ilmª: Ilustrísima

LECO: Libro de Entierros de la Catedral de Orihuela, en ArCO.

Leg: legajo.

LF: Libro de Fábrica

Lizdº : Licenciado

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

M: Maestro de Capilla

Nª Sª: Nuestra Señora

pª :para

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

PN: Protocolo notarial.

Rdº :Reverendo

Rl : Real (título Real)

Smº Sctº: Santísimo Sacramento

Sr.:Señor

Stª Iglª: Santa Iglesia

V.: Voz de un diccionario.

Vicº :vicario

vol: volumen.

Monedas

d: Dinés (valenciano)/ dineros (castellano)

D: Ducados

diec: Real Dieciocheno o dieciocheno

L: Libras
mrv: maravedís
R: Real de plata o de a dos.
Rv: Real de vellón.
s: Sous (valenciano)/Sueldos (castellano)

Musicales

#: sostenido
A 3v., a 4v. etc: a 3 voces, a 4 voces, etc.
A: Contralto (denominación técnica)
abué: oboe
acomp.: acompañamiento
AM: Anuario Musical.
Arm 1#: armadura con fa sostenido
Arm 1b: armadura con si bemol.
Arm 2#: armadura con fa y do sostenidos.
Arm 2b: armadura con si y mi bemol.
Arm 3#: armadura con fa, do y sol bemoles.
Arm 3b: armadura con si, mi y la bemoles.
Arm nat: armadura sin alteraciones.
Arm: armadura.
arp: arpa
B: Bajo (denominación técnica)
b: bemol
CA: Contralto (denominación histórica)
CB: Contrabajo (denominación histórica)
cifr.: cifrado
Claves altas: sistema de notación de claves altas.
Claves bajas: sistema de notación de claves bajas.
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: notas musicales (siempre en mayúscula).
Fa#: nota fa sostenido.
gen.: general
inst: instrumentos/ instrumentales
instrum: instrumentos/ instrumentales
Nassarre: Revista Nassarre de Musicología.
org: órgano
RM: Revista de la Sociedad Española de Musicología.
S: soprano (denominación técnica)
SEdeM: Sociedad Española de Musicología
Sib: nota si bemol.
SibM: Si bemol Mayor.
Sibm: Si bemol menor.
T: Tenor (denominación técnica)
Ti: Tiple (denominación histórica)
Tn: Tenor (denominación histórica)
vl: violín
vlc: violón

Preámbulo

Hace sesenta años Manfred Bukofzer escribía en el Prefacio de *La música en la Época Barroca*:

“Es un hecho singular, aunque incontestable, que la inmensa mayoría de los libros sobre música se ocupan de los compositores en vez de hacerlo de sus obras. (...) La unidad interna de una obra musical viene dada por su estilo musical y sólo puede ser entendida históricamente en términos de su evolución estilística. (...) Si consideramos que la historia de la música tiene un interés y un significado arqueológicos, habrá que concebirla como historia de los estilos musicales, y a su vez esta historia de los estilos, como historia de las ideas. Las ideas subyacentes en los estilos musicales sólo pueden desvelarse mediante un análisis estilístico de los hechos que desglose la música en sus elementos, de igual manera que un mecánico desmonta un motor, y demuestre cómo se combinan los elementos musicales, cómo logra sus efectos específicos, y dónde reside la diferencia entre factores externamente similares¹”.

Los principios contenidos en este texto han constituido los pilares de la investigación que aquí presento, y que se plasma en el título escogido para la misma. En éste queda expresado, espero que con la suficiente claridad, que el centro de este estudio son un grupo de legajos musicales, firmados por un mismo autor y conservados en un lugar concreto. En este mismo lugar hay más obras de Mathias Navarro pero mi atención se centró únicamente en grupo de ellas por los motivos que más adelante se exponen.

Mi investigación ha seguido unas pautas “arqueológicas”, entendidas en sentido estricto y no en figurado como en el texto de Bukofzer. En primer lugar, una vez localizado el yacimiento, procedí a su “excavación”. A continuación enumeré los legajos y una vez catalogados analicé los rasgos del código musical empleado y, una vez descubiertas las pautas utilizadas en su notación musical, procedí a su transcripción. Como músico el siguiente paso fue interpretar esta música hallada, materializarla y sentirla como experiencia vívida, para lo cuál tuve suerte de encontrar un patrocinador

¹ BUKOFZER, M.F.: *La Música en la Época Barroca*, Alianza Editorial, Madrid 2000. La obra fue publicada por primera vez por Norton and Company, New York, en 1947.

que me permitiera llevarla a cabo. El contacto con intérpretes especializados, permitió comprobar la validez del sistema de notación empleado en las transcripciones e introducir aquellas modificaciones necesarias para la correcta comprensión por parte de cualquier músico que se interesara en ellas.

Esta experiencia, final de toda aspiración musicológica, no constituyó la culminación de la investigación sino que por el contrario supuso un paso previo al estudio analítico y ambiental de este corpus musical, estudio que por otro lado se inició al tiempo de la “exhumación” de este “hallazgo musical”.

Esta actitud arqueológica no resultó de un mero planteamiento metodológico sino que fue resultado de la propia realidad bibliográfica de la que tuve que partir.

1. Objeto de estudio.

Las composiciones de Mathias Navarro objeto de esta investigación se conservan en el Archivo de la Catedral de Orihuela, donde éste ejerció el magisterio de la Capilla de Música entre 1692 y 1727. Todas ellas tienen en común el idioma no latino y la dedicatoria a una festividad religiosa, por lo que consideré que ambos conceptos debían estar presentes en la expresión que se empleara para calificarlas como conjunto unitario. Así ocurre con la expresión “romance ceremonial” formada por dos términos procedentes de las fuentes documentales de la catedral de Orihuela, tal y como se expone en el Capítulo XI.

El catálogo de Mathias Navarro es el más numeroso de la sección musical de este archivo, e incluye más de 300 composiciones conservadas en legajo y 21 en distintos libros de coro. Este dato resulta sumamente notable si se compara con el catálogo de su predecesor y su sucesor en el cargo. Del primero de ellos, Jerónimo Comes, se conservan únicamente cuatro obras firmadas, mientras que del segundo, Joseph Martínez la Foz, maestro de capilla durante 51 años, sólo tres. Igualmente resulta “curioso” que de Roque Monserrat, que ejerció el magisterio durante algo más de quince años y en calidad de sustituto durante la jubilación de Comes, se conservan un número superior a la de éste: 17 obras en legajo y 8 en libro de coro².

² Estos datos referentes a los fondos que aquí se citan están extraídos del catálogo musical del Archivo de la Catedral de Orihuela realizado por CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Comunidad Valenciana, IV Catedral de Orihuela*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1986. En esta obra los autores y sus respectivas composiciones tanto en legajo como en libro de coro, están ordenados alfabéticamente. Jerónimo Comes ejerció el magisterio durante 25 años, entre 1651 y 1676, fecha en la que fue jubilado; Joseph Martínez la Foz durante 51 años, entre 1729 y 1780, cuando falleció. En el Anexo de este trabajo figuran vaciados referentes a la jubilación de Comes, al nombramiento como sustituto de Roque Monserrat, a la partida de éste en 1692, y al nombramiento de Joseph Martínez la Foz.

El hecho de que el legado compositivo de Navarro y el de Monserrat corrieran mejor suerte que los de Comes y Martínez la Foz, está relacionado con un curioso episodio que tuvo lugar tras la muerte de Navarro, acaecida el 7 de Marzo de 1727³. Este episodio se encuentra documentado en los Libros de Actas y de Fábrica y estuvo protagonizado por el cabildo de la Catedral de Orihuela y Luis Navarro, hermano del difunto y bajón en la capilla de música de esta institución.

Al día siguiente del entierro de Mathias Navarro, el cabildo comisionó al canónigo Tomás Ruiz y Villafranca para:

*que solisite el recobro de todos los papeles de musica, y obras compuestas así por el ya difunto Matias Navarro Maestro de Capilla, como del Maestro Monserrate que paran en poder de los herederos de dicho Matias Navarro, y recogidos se Archiven en esta Sr^a Iglesia*⁴

Las gestiones del Canónigo Villafranca, a quien el cabildo había indicado que obrara en este asunto *quan liberal mano*⁵, se realizaron con gran eficacia, de forma que los herederos, Luis y Ana Navarro, hermanos de Mathias⁶, facilitaron los materiales solicitados en dos entregas sucesivas.

La primera se realizó inmediatamente, y aparece mencionada en el acta de 17-III-1727, en los siguientes términos: *ha entregado el Lizd^o Luis Navarro, músico de bajón los papeles desta nueva música que travaxó el ya difunto Lizd^o Matias Navarro Maestro de Capilla su hermano*⁷. En este acuerdo se refleja también la decisión de formar un libro con todas estas obras, que quedara depositado en el armario del Aula Capitular donde se custodiaban los libros de coro de monodia y polifonía⁸.

En esta ocasión, Luis se limitó a concluir con un trabajo que el Cabildo había solicitado a su hermano cinco meses antes de su muerte. Este encargo aparece recogido en el acta de 8-II-1726 en los mismos términos que el acuerdo al que acabo de aludir, y consistía en la realización de *la nueva obra de los libros de música del coro así de canto llano como de órgano*, para uso de los oficios⁹. Todo parece indicar que Mathías Navarro había finalizado esta tarea, pero no pudo entregarla debido a una inesperada enfermedad, que le provocó la muerte repentinamente. Esto explica el agradecimiento expreso a la diligencia de Luis en realizar la devolución de unos materiales que, si bien

³ ArCO, Libro de Entierros de 1727, sig 187, fol 41.

⁴ ACO, vol 19, fol. 15r, Acuerdo de 9-III-1727.

⁵ ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727

⁶ ArHO, PN de Bautista Ramón, año 1727, nº 1265 fol. 133r-135v Testamento de Mathias Navarro.

⁷ ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727: *Decrevt. Haviendo oido la relación que coran capitulo ha hecho el canonigo Sr. Thomas Ruiz y Villafranca por la que haviamos dado quam liberal mano ha entregado el Lizd^o Luis Navarro Musico de Bajon.*

⁸ En un capítulo posterior se aportan los datos respecto a esta costumbre de la Catedral de Orihuela.

⁹ ACO, vol. 18, fol. 316v, Acuerdo de 8-XI-1726.

obraban en su poder, no le pertenecían¹⁰. El libro de música que se hizo con las composiciones de esta primera entrega importó 61L¹¹. Este manuscrito debió dividirse posteriormente y recomponerse en los dos volúmenes que se conservan en el Archivo de Orihuela, catalogados por Climent como LPA II y LPA XII, y que contienen en su mayoría composiciones polifónicas latinas de Navarro y Monserrat, una de Francisco Guerrero y otras tres anónimas¹².

La segunda entrega se demoró durante más de un mes, debido a la costumbre existente en la Orihuela de ese momento de inventariar los bienes del difunto antes de que estos pasaran a manos de los herederos¹³. Aunque este documento por el momento no ha sido localizado, debió realizarse tal y como consta en el Acta Capitular que recoge la segunda entrega, y cuyo texto es el siguiente:

Que se Archiven los papeles de musica del Mº Navarro [al margen]

*Decrev. etiam haviendo oido los inventarios de los Papeles de musica que el Lizardo Luis Navarro ha manifestado y entregado al Sr. Canonigo Dn. Thomas Ruiz y Villafranca comisario para este efecto: Que se archiven dhos Papeles, y se confiera sobre la gratificación que se ha de dar a dhº Lizardo Luis Navarro por su mucha visarria*¹⁴.

La referencia expresa a *Papeles de música* hace suponer que esta segunda entrega incluía exclusivamente legajos de música, y debía estar integrada por gran parte o la totalidad del Archivo particular de Navarro. El hecho de conceder en esta ocasión a Luis Navarro una gratificación económica, hace pensar que estos materiales no eran propiedad de la Catedral, sino del difunto maestro de capilla. El cabildo acordó a finales

¹⁰ ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727: (...) *ha entregado el Lizardo Luis Navarro Musico de Bajon los papeles desta nueva musica que travaxo el ya difunto Lizardo Matias Navarro Maestro de Capilla su hermano: Que le den las grazias, y que el Iltre. Cavildo lo tendrá siempre en cuanto fuese de su alivio y conveniencia.*

Que se archive la musica del Mº Navarro (al margen). Decrevt. etiam que dada la Musica Nueva travaxada por Matias Navarro Maestro de capilla, se enquaderne todo lo que se pueda, y encuadernada con su titulo se Archive en el Almario del Aula Capitular junto a la puerta de dicha Aula, todo lo qual cometen al Sr. Canonigo Villafranca, a cuyo almario se pongan dos llaves y una tenga dicho Sr. Canonigo y otra el Lizardo Antonio Perez Pbrº musico y capellan del Rl. Patronato.

¹¹ LF nº1854, ejercicio 1727-1728, fol. 17. Citado por NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos, vol I, La Catedral y Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia 1984, p. 141. Se trata de un vaciado de fuentes documentales referidas a las iglesias que figuran en el título.

¹² CLIMENT, J.: *Fondos...Orihuela*, p. 14-15, 23-24. De LPA II existe “otro libro también en partitura de atril completamente estropeado, con las mismas obras de este volumen, donde consta el nombre de los autores de la mayoría de las composiciones”. LPA II debe ser una copia de este manuscrito “estropeado” al que Climent no concede número de catálogo.

¹³ Esta costumbre está suficientemente documentada en los protocolos notariales conservados en los Archivos históricos de Orihuela.

¹⁴ ACO, vol 19 , fol. 28r, Acuerdo de 17-IV-1727.

de abril entregar a Luis Navarro una “gratificación” de 100L¹⁵, que se hizo efectiva el 19 de diciembre de 1727¹⁶. Cantidad cuantiosa si tenemos en cuenta que superaba el salario anual que tenía asignado el propio Luis Navarro como bajón, y que doblaba los emolumentos anuales de cuatro de los cantores de la capilla. Parece evidente que tan elevada gratificación no hubiese sido tal si la Catedral hubiera sido propietaria de estos *papeles de música*¹⁷. En el Libro de Fábrica correspondiente al ejercicio 1727-1728, existe referencia a la existencia de un archivo musical particular de Mathias Navarro y a las razones que motivaron “su compra” por parte del Cabildo Catedralicio:

*Se dijo que el maestro de Música Mathias Navarro ya difunto, había dejado muchas y apreciables obras de música, solicitadas de otras iglesias y que se debe al Lizaº Luis Navarro, su hermano el haberlas recogido y aplicado a esta Iglesia, contentándose él y su hermana con 100 libras aunque es mucho mayor su valor*¹⁸.

Este texto en el que el representante del cabildo justifica ante la Junta de Fábrica este dispendio, deja claro que la gratificación era una compra de materiales musicales cuya propiedad no correspondía a la Catedral. Mathias Navarro en el momento de su fallecimiento debía ser era un creador muy apreciado a juzgar por el interés que otros templos manifestaron en hacerse con su archivo musical, razón que justificaría el celo del cabildo oriolano en la custodia de estas composiciones, tal y como aparece expresado en el siguiente acuerdo:

*Que por ningun caso ni interposición de persona se pueda, ni permita sacar traslado alguno de ningun Papel de Musica de los trabaxados por el Maestro de Capilla Matias Navarro*¹⁹

Mathias Navarro poseía a su muerte un importante Archivo Musical, que debió recopilar a lo largo de su trayectoria, y que estaría integrado mayoritariamente por composiciones en lengua romance²⁰. Esta hipótesis se relaciona con una costumbre

¹⁵ ACO, vol 19 , fol. 32v, Acuerdo de 3-V-1727.

¹⁶ LF 1854 (1727-28), f. 15, Carta de pago de 100L al Licenciado Luis Navarro en 19-XII-1727, transcrita en NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en...vol I*, p 141.

¹⁷ Tal y como se expone en el capítulo correspondiente, el cabildo jamás gratificó a Navarro por realizar correctamente su trabajo.

¹⁸ LF nº 1854, ejercicio de 1727-28, fol. 157, documento fechado en 5-I-1728, transcrito por NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en...vol I*, p. 141.

¹⁹ ACO, vol 19 , fol. 32v, Acuerdo de 3-V-1727.

²⁰ DICC, V. Maestro de Capilla, 1692, Acuerdo de 5-IX-1692: *Obrante un almarío con llave, al lado del altar de las almas: y decre. Que el Mayordomo pague diez libras por él: 5 de 7bre*. En 1692 cuando accede al magisterio de Orihuela, Navarro solicita y se le concede un armario con llave para su propio servicio. Este Armario se colocó en las Capilla de las Almas, en un lugar diferente a donde se encontraba el Armario de los Libros de Coro. Es de suponer que en este armario guardara los papeles de música, o partichelas de la música polifónica, ámbito específico de su magisterio. Este hecho demuestra la meticulosidad de Navarro en lo referente al cuidado y conservación de los materiales musicales.

establecida por aquellos años en las capillas de Elche y Orihuela y que podemos conocer a partir de los denominados “Inventarios”. Estos documentos revelan que en los archivos de los respectivos templos sólo se depositaban las obras latinas, que los maestros habían realizado durante el periodo en que ocupan el cargo. Las obras litúrgicas en romance, que incluían los villancicos, no eran conservadas en estos archivos, de lo que se deduce que una vez interpretadas quedaban en poder de los propios compositores. Sirva como ejemplo el *Inventario* que Roque Monserrat entrega al cabildo de Orihuela cuando abandona el cargo de Maestro de Capilla. En él figuran exclusivamente obras en latín y sólo una escueta referencia a composiciones litúrgicas en otro idioma: *Además desto dexo Romance para todo lo que se puede ofrecer de presente*²¹. Lo mismo ocurre en inventarios semejantes localizados en Elche, incluido uno que el propio Mathias Navarro firma en el mismo año que el anteriormente mencionado, cuando abandona el magisterio de Elche para sustituir a Monserrat en Orihuela²². José Climent documenta una costumbre similar en Valencia donde los maestros de capilla llevaban consigo sus composiciones cuando abandonaban un cargo; así ocurrió cuando Juan Bautista Comes abandonó la Capilla del Patriarca en 1632, y en 1675 cuando lo hizo Antonio Teodoro Ortells²³.

De esta forma se puede concluir que la mayor parte de los legajos musicales en latín y la totalidad en romance, firmados por Mathias Navarro y conservados en el archivo catedralicio orcelitano, han llegado hasta nosotros gracias a que el Cabildo de la Catedral de Orihuela se preocupó en adquirir el Archivo particular de este maestro. Las composiciones en romance anotadas en ellos poseen un interés especial por varios motivos. En primer lugar se trata de un corpus que conserva su unidad original, que está integrado por composiciones musicalmente diversas, pero todas ellas compuestas en un mismo idioma y ligadas al ámbito religioso. Por otro lado este corpus en romance está vinculado a la actividad de su creador, y no de una institución como suele ser lo habitual, pero que, sin embargo, se ha conservado en el templo donde su autor se formó y ejerció su actividad durante la mayor parte de su vida.

²¹ ArCO, Sección Música, “Inventario de obras de Roque Monserrat”. En la última página aparece la recepción de Mathias Navarro de estas obras en 22 de octubre de 1692.

²² ArHE, RACIONAL de 1630, fol 6, 8-V-1692, “Memoria dels papers que entrega a la vila Mestre Mathias Navarro”, transcrito en NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a:: “Catálogo de documentos relativos a la música y a los músicos en la Festa d’Elx-Arxiu Històric Municipal d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1989. p. 203-234.

²³ CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977, p. 110.

2. Estado de la cuestión.

Sorprende sobremanera el escaso interés que la producción musical de la capilla de la Catedral de Orihuela ha suscitado entre los musicólogos. En la actualidad la única publicación monográfica sobre ella es la de su catálogo realizado por José Climent bajo el título *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela*²⁴, y que constituyó el punto de partida de mi investigación.

Climent, tal y como explica en el prólogo, utilizó para la realización de este catálogo el que en su día realizara en 1909 Carlos Moreno, Maestro de Capilla y Organista Primero de la Catedral de Orihuela entre 1899 y 1913²⁵. Climent, tomando como base el catálogo citado, ordena y numera alfabéticamente las obras por autores, organizando en el epígrafe correspondiente a cada uno de ellos e igualmente de forma alfabética, las composiciones de texto castellano tras las de texto latino. Además de una pequeña reseña biográfica de los autores que considera más representativos del Archivo, indica en cada composición su plantilla vocal e instrumental, si es el caso, el material (partichelas y partitura) que se conserva, reseña la época de escritura de los legajos musicales-en algunos casos cierta y en otros basada en su grafía-, y el número que a cada una de ellas dio Carlos Moreno y que permite localizarlas en el Archivo. Sin embargo este catálogo, a pesar de su destacada importancia, presenta ciertas limitaciones; en primer lugar carece de *incipit*, y normaliza, según la ortografía actual, el nombre de las obras, lo cuál es causa de confusión en algún caso; en segundo lugar no refleja la realidad del material conservado pues, tal y como ocurre con el epígrafe dedicado a Navarro, se catalogan como obras diferentes partitura y partichelas de una misma composición, e incluso se omite alguna que está anotada en el material de otra.

Por el momento la única publicación específicamente dedicada a Mathias Navarro y por extensión a la Capilla de la Catedral de Orihuela, es un artículo publicado en el volumen XXI-1 de la Revista de Musicología, que firma Paulino Capdepón y titulado “Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela”²⁶; en él se realiza una breve semblanza personal y profesional de Navarro y su magisterio en la catedral oriolana, al tiempo que se ofrecen noticias de su capilla musical, todo ello a partir de datos extraídos de las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela. Aparte de este artículo, Navarro tiene voz propia en el Tomo correspondiente

²⁴ CLIMENT, J. : *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela*, Valencia 1986.

²⁵ *Ibidem* p. 182.

²⁶ CAPDEPON, P.: “Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela”, *Revista de Musicología XXI I*, Madrid, 1998, p. 169-195.

del *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*²⁷. La Exposición *La Luz de la imágenes, III, Orihuela*, permitió la publicación de una selección de 19 composiciones del Archivo de esta Catedral entre las que figuran 9 de Mathias Navarro, transcritas por José Climent; esta publicación aunque no es una edición crítica, contiene por el momento la única música impresa de Mathias Navarro, y en cuyo prólogo el transcriptor lo señala como el más representativo compositor de este Archivo²⁸. Dos son las grabaciones discográficas; una realizada recientemente con motivo de esta exposición²⁹ y otra dedicada monográficamente a solos y cantadas de Mathias Navarro, en ambos casos carentes de un estudio previo del contexto organológico y humano de la capilla oriolana durante el magisterio de Navarro³⁰.

Por el contrario las otras dos capillas que existían en la Diócesis de Orihuela, durante el periodo de formación y magisterio de Navarro sí que cuentan con una notable bibliografía. Palencia Soliveres en *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*, se ocupa de la evolución de la Capilla de la Colegial, ahora Concatedral de San Nicolás de Alicante³¹. De la Capilla de Santa María de Elche, una de las pocas de la Península que ha mantenido una actividad continuada hasta la actualidad, existe una abultada bibliografía que sin embargo, adolece de parcialidad en cuanto a las fuentes que manejan.

Mathias Navarro estuvo vinculado familiar y profesionalmente a la capilla ilicitana por lo que el estudio de la misma ha resultado ineludible. Para ello han sido de gran valor los trabajos de Joan Castaño, Rafael Navarro Mallebrera, M^a A. Navarro Escolano y Torres Zapico; el primero aborda la transcripción y estudio de las noticias acerca de la capilla y práctica musical ilicitana contenidos en las fuentes documentales conservadas en el Archivo de Santa María de Elche³²; los restantes respecto a las

²⁷ CASARES RODICIO, E. Y OTROS: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, SGAE, Madrid 2000. La voz de Navarro, Matías, está firmada por Francesc Bonastre quien en su texto utiliza los textos citados de Climent y Capdepón, por lo que no aporta novedad alguna. Incluye además un catálogo que reproduce el de J. Climent.

²⁸ CLIMENT BARBER, J. (transcriptor) : *Música de la Catedral de Orihuela. Transcripciones de José Climent*, Fundación la Luz de la Imágenes-Orihuela, Valencia 2003.

²⁹ *Música de la Catedral de Orihuela. Transcripciones de José Climent*, Fundación la Luz de la Imágenes-Orihuela, Valencia 2003. Interpreta el Coro de la Comunidad Valenciana. Dirige José Ramírez.

³⁰ *Cantadas de Mathias Navarro*, La Capilla de Ministrils, Valencia 2000.

³¹ PALENCIA SOLIVERES, A.: *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*, Alicante 1996.

³² CASTAÑO GARCÍA, J.: "La Música a l'esglesia de Santa María d'Elx", en *Cabanilles*, nº 18-19-20, Abril-Diciembre 1986, Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue 1986.

fuentes documentales conservadas en el Archivo Histórico Municipal de Elche³³. Los trabajos Massip i Bonet³⁴ y de Castaño i López³⁵, abordan respectivamente la evolución de la capilla ilicitana y de la figura del “Mestre de Capella” a lo largo de los siglos XVI al XX.

La historia del Obispado y Catedral de Orihuela fue tratada monográficamente por Gonzalo Vidal Tur, en el primer capítulo de su obra *Un Obispado español: el de Orihuela-Alicante*³⁶. Se trata de una ambiciosa y extensa obra en dos volúmenes de carácter divulgativo en la que se abordan aspectos históricos y descriptivos relacionados con dicho obispado. No obstante, a partir de los últimos 15 años, se están publicando trabajos historiográficos que se ocupan por separado de aspectos diversos de Orihuela y su intensa vida del pasado, y a los cuales me remito en su momento.

El primer volumen de la obra de Vidal Tur contiene la historia del proceso de erección del obispado y un episcopologio; el segundo, exceptuando una breve historia del obispado, que constituye su primer capítulo, es de carácter descriptivo. Aunque con una retórica anticuada, la parte histórica está bien documentada, al tiempo que presenta una prosa ágil y amena; Vidal Tur manejó no sólo la casi totalidad de las fuentes bibliográficas conocidas, sino también fuentes documentales, algunas de las cuáles transcribe; por ello el contenido de este primer volumen, resulta útil para conocer los sucesos y peripecias que rodearon el largo proceso de erección del obispado de Orihuela y las vicisitudes acontecidas durante el episcopado de cada uno de sus Pastores. Sin embargo, Vidal Tur es parco en cuanto a cuestiones litúrgicas, administrativas y organizativas, pasando por alto incluso un tema tan importante como las colaciones que sostenía originalmente la *mensa capituli*. Las noticias que da de los Cabildos eclesiásticos oriolano y alicantino no se remontan más allá de finales del S. XVIII.

Siete años después, concretamente en 1973, Juan Bautista Vilar en su obra en varios volúmenes *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna*, aborda en profundidad la realidad de Orihuela y su obispado durante este periodo; en el volumen tercero se ocupa de algunas de las instituciones de la ciudad durante la España moderna:

³³ NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a: “Consell, Clavari, electes y portaestandarte: aproximación a la historia interna de la Festa d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1987. p. 55-67. NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a: “Catálogo de documentos relativos a la música y a los músicos en la Festa d’Elx-Arxiu Històric Municipal d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1989. p. 203-234. NAVARRO MALLEBRERA, R., y TORRES ZAPICO, M^a: R.: “Músicos y cantores en el s. XVII: Aproximación a la historia interna de la Festa d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1989. p. 57-64.

³⁴ MASSIP i BONET, F.: *La Festa d’Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d’Elx, Alicante, 1991.

³⁵ CASTAÑO i LOPEZ, J. D.: “La figura del Mestre de Capella al Misteri d’Elx” en *Festa d’Elx n° 46*, Ajuntament d’Elx, Elx 1994, p. 95-109.

³⁶ VIDAL TUR, G.: *Un Obispado español: el de Orihuela-Alicante*, Dos Volúmenes. Alicante 1962.

gobernación, *baylía*, instituciones hospitalarias y religiosas y de la Catedral, a la que dedica un capítulo. La narración del proceso de consecución de la mitra oriolana resulta más completo que el realizado por Vidal Tur, pues abunda en los datos que aquel descuidó. El propio J.B. Vilar remite a otro de sus trabajos, *Orihuela en los s. XIV y XV* para completar los datos que da acerca de los conflictos suscitados en los s. XIV y XV entre Orihuela y la Mitra y Cabildo de Murcia. J.B. Vilar también se ocupó de la historia del Obispado en su obra *Historia contemporánea del Obispado de Orihuela*. Recientemente este autor ha publicado “Historia de la diócesis de Orihuela” en *Historia de la diócesis valencianas*³⁷.

En cuanto a las Instituciones económicas de la Catedral existe un trabajo monográfico realizado por J. Ojeda Nieto, titulado *El patrimonio de la Catedral de Orihuela*. En este trabajo se analiza las fuentes económicas sobre las que descansaban los ingresos de este templo, y las formas en que éstos se invertían. La concisión de esta obra a veces resta claridad, pero resulta muy interesante para conocer el entramado administrativo que permitía la subsistencia de la institución catedralicia³⁸.

El tema del desarrollo del villancico valenciano durante el periodo barroco posee una notable antigüedad bibliográfica. El interés que suscitó este repertorio posiblemente se fundamente en la crucial figura de Juan Bautista Comes, cuyas composiciones en romance son considerados el punto de partida de este género en el barroco. Climent y Piedra han abordado la figura de este importante compositor desde un punto de vista biográfico en un importante trabajo. Ya dentro del ámbito del villancico existen dos publicaciones relativamente recientes de semejante título pero de contenido diverso. En 1995 José Luís Palacios Garoz publica *El último villancico barroco Valenciano*³⁹, producto de una tesis doctoral dedicada al maestro barroco José Pradas, y en la que se tienden a generalizar para todo el ámbito del antiguo Reino de Valencia las características musicales propias de este compositor. En 1997 José Climent, publica *El villancico Barroco Valenciano*⁴⁰, en el que se realiza una visión general del mismo. Ambas, y especialmente esta última, son deudoras tanto en título como en contenido de

³⁷VILAR, J.B.: “Historia de la diócesis de Orihuela” en *Historia de las diócesis valencianas* (CARCEL,V: coord.), BAC, Madrid, 2007.

³⁸OJEDA NIETO, J.: *El patrimonio de la Catedral de Orihuela*, Orihuela 1997.

³⁹PALACIOS GAROZ, J.L.: *El último villancico barroco valenciano*, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, 1995.

⁴⁰CLIMENT, J.: *El villancico Barroco Valenciano*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997.

un interesante trabajo realizado por Vicent Ripollés y publicado en 1935 bajo el título *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*⁴¹.

Ripollés apunta, a pesar del título que finalmente escoge, la diversidad de denominaciones y estructuras presentes en las composiciones que transcribe y analiza en su obra. El trabajo de Ripollés ha constituido una referencia fundamental en mi estudio, tanto por su planteamiento como por las cuestiones que plantea. Entre ellas, el uso del término “villancico” tal y como era utilizado en la época en el ámbito levantino.

De defensa reciente son dos tesis doctorales que abordan el estudio monográfico de autores vinculados al ámbito valenciano del barroco. Óscar Creus Ortolá realizó en 2002 su tesis sobre el oriolano Vicente Pérez⁴². Pérez es considerado el creador de la denominada Escuela Valenciana y ocupó los cargos de Maestro de Capilla en las seos de Orihuela y Valencia. Este trabajo se ocupa en agrupar, catalogar y analizar todas las composiciones de este autor dispersas en diferentes publicaciones, a las que añade una decena transcritas de su mano; sin embargo carece de un estudio de la capilla oriolana remitiendo en este apartado a las escasas líneas firmadas por José Climent y publicadas en la obra de divulgación *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Sobre Teodoro Ortells (1647-1706), que fuera también Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, defendió en 1999 M^a Teresa Ferrer Ballester, una tesis doctoral, en Valladolid, trabajo que ha servido de guía para mi propia investigación⁴³. Más recientes son las tesis tituladas *Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, de Andrea Bombi (Universidad de Valencia, 2002)⁴⁴ y *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, de Miguel Bernal Ripoll (Universidad Autónoma de Madrid, 2003)⁴⁵. Todo ello manifiesta que en la actualidad existe un notable interés por la música valenciana de las últimas décadas del s. XVII y de la primera mitad del s. XVIII. Este interés está relacionado con un renacer por los temas musicológicos vinculados a la actividad de las capillas

⁴¹ RIPOLLÉS, V.: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d'Estudis cataláns, Barcelona 1935.

⁴² CREUS ORTOLÁ, O.: *Ginés Pérez (1548?-1600): vida y obra*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Univ. De Valencia, 2004.

⁴³ FERRER BALLESTER, M^a T.: *A.T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1999.

⁴⁴ BOMBI, A.: *Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 22 de marzo de 2002. Se da noticia en Revista de Musicología, vol XXVI, 2003 n° 1, p.296-302.

⁴⁵ BERNAL RIPOLL, M.: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 21 de febrero de 2003. Se da noticia en Revista de Musicología, vol XXVI, 2003 n° 2, p.686-692.

catedralicias, que tan importantes avances experimentó en las décadas comprendidas entre 1960 y 1990.

3. Objetivos.

Climent en el prólogo de su Catálogo Musical del Archivo de la catedral de Orihuela, señala que el fondo más importante de este archivo pertenece al S. XVIII, “y está compuesto, principalmente-como es usual en todas las catedrales-, por obra de los compositores catedralicios de Orihuela y de toda la Región Valenciana, aunque no falten composiciones de otros músicos, aun de autores cuya abundante presencia en este archivo no es, hoy, fácilmente explicable”⁴⁶. Ciertamente hay que destacar la riqueza de este archivo, pues en este catálogo se recogen 1677 composiciones, comprendidas entre los siglos XVI y primera mitad del XIX fundamentalmente, lo cuál es resultado de la intensa vida musical de aquellas centurias. No obstante existen periodos de los que apenas se conservan composiciones como son los correspondientes a los magisterios de los valencianos Ieroni Comes(1651-1676)⁴⁷, sobrino de Joan Batista Comes, y José Martínez Lafós (1727/9-1780)⁴⁸. Precisamente entre ambos se enmarca la actividad del creador más prolífico de este catálogo Mathias Navarro, del que se recogen en esta publicación 321 obras (107 en latín y 214 en castellano)⁴⁹.

No fue simplemente esta evidencia numérica la que llamó mi atención sobre este compositor; hubo también otros motivos. En primer lugar el arco temporal que abarca el periodo de su magisterio coincide con un momento de transformación de la música religiosa española, lo cuál se refleja tanto en la variedad de los conjuntos vocales e instrumentales, (que incluyen violines, oboe y violón), a los que se destinan sus obras, como en la convivencia de grafías rítmicas y de compás de diferente naturaleza⁵⁰.

Esta diversidad estilística contrasta con su escasa movilidad física, pues Navarro vivió en la propia diócesis de Orihuela (en concreto en la ciudad de Elche), y se formó como niño cantor en las Capilla de Stª María de Elche y después en la de la Catedral de Orihuela, desarrollando su magisterio de forma semejante: alrededor de un lustro en Elche y desde 1693 y hasta su muerte en Orihuela. ¿Cómo pudo incorporar en sus obras

⁴⁶ CLIMENT, J. : *Fondos musicales...* p. 10. Cita como ejemplo al jerónimo escurialense Fr. José Falguera de Monserrate

⁴⁷ *Ibidem*, p. 119-120.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 168.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 186-231.

⁵⁰ Me refiero a la convivencia en sus composiciones de las denominadas notación mensural y de acentuación gradual, o “moderna” tal y como la denominan los tratadistas de la época.

las novedades musicales sin moverse apenas a lo largo de toda su vida y ostentando a priori un cargo en una catedral de tercera en el cómputo de mitras?

La producción en lengua castellana casi dobla la latina lo cuál no resulta relevante, sin embargo sí lo es la diversidad de denominaciones que reciben: *villancico de chanza*, *villancico jocoso*, *villancico de kalenda*, *kalenda*, *xácara*, *cantada/ a solo / sola/ a dúo / etc*, *solo*, *dúo*, *ópera*, *kalenda en ópera*, *trova*, entre otras. Esta diversidad de denominaciones ¿podría esconder una paralela diversidad estructural?

Estos interrogantes unidos al hecho de que el Navarro empezaba a sonar en los ámbitos musicológicos y que incluso se le dedicó un registro sonoro provocó en mí una inquietante curiosidad, que me movió finalmente a visitar el archivo y contemplar los legajos. Efectivamente las expectativas que suscitaba la lectura del catálogo publicado por Climent eran más que fundadas, y me planteé la posibilidad de solucionar aquel “misterio musical”.

Encontré que la llave del mismo podría ser el conjunto de sus composiciones en castellano que se conservaban en el archivo de Orihuela por constituir un corpus unitario y por las propias características de un grupo este repertorio, especialmente el vinculado a las festividades de Navidad y del Corpus. El hecho de que el Maestro de Capilla debía componerlos nuevos todos los años podría permitir observar y analizar en ellos la evolución no sólo de los usos compositivos sino también de la formación de la capilla a lo largo del periodo de magisterio de Navarro⁵¹.

Mi objetivo por lo tanto fue desde un principio dibujar el proceso evolutivo de la música de Mathias Navarro y su relación con el entorno artístico y musical local y regional, a partir del estudio analítico de sus composiciones en romance conservadas en el Archivo de la Catedral de Orihuela, y que pudiera ser extrapolable al corpus de composiciones en lengua latina. A este objetivo enseguida y debido a la ausencia de trabajos previos se añadió otro: la presencia de la música en la liturgia de la Catedral de Orihuela y la organización de los miembros de la misma dedicados a tareas musicales.

4. Fuentes Musicales y Documentales.

Carlos Moreno realizó una eficiente y acertada labor a la hora de organizar el Archivo Musical de la Catedral de Orihuela; utilizó como registro un libro de cuentas de formato apaisado, como los que en la actualidad se utilizan, indicando en sus páginas

⁵¹ LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la Música española*..3. S. XVII. Madrid, Alianza editorial, 1983. MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la Música Española*, 4. S. XVIII. Madrid, Alianza editorial, 1985.

iniciales las abreviaturas que emplea y explicando, a modo de introducción a su catalogación y “para mayor claridad en encontrar las obras”⁵² el contenido de los tres índices en que divide todo el “inventario musical”, en lo que constituye una precisa descripción del Archivo Musical. En el *Índice n° 1* se recogen las obras contenidas en las carpetas grandes (pp.3-80); en el *Índice n° 2* las obras contenidas en carpetas pequeñas (pp. 81-124), y en el *Índice n°3* las obras contenidas en libros. Las obras de las carpetas grandes y pequeñas están agrupadas según el texto (villancicos, responsorios, misas, salmos, etc.) pero sin seguir orden aparente alguno; en muchas ocasiones todo el contenido de la carpeta pertenece a un solo autor como ocurre con las 102, 103 y 104, todas ellas integradas por *Villancicos de Navidad del Maestro Mathías Navarro*⁵³, pero esto no es lo habitual. Posiblemente a Carlos Moreno no se deba la organización interna de esas carpetas que ya estarían depositadas en el archivo antes de su catalogación; en algunos casos Moreno concede a cada obra un número de orden, agrupando de esta forma varias carpetas; por ejemplo es el caso de las carpetas 8, 9, 10 y 11⁵⁴. Carlos Moreno anota el nombre de la obra, su autor, el n° de voces, si está completa o no, si existe partitura o partichelas y si posee o no orquesta- sin especificar en ningún caso la formación de esa orquesta, ni aclarar qué entiende él por orquesta⁵⁵.

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

Archivo de la Catedral de Orihuela:

Libros de Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, volúmenes 7 y 15 al 20.

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

⁵² MORENO, C.: *Archivo de Música. Propiedad de la Sta Iglesia Catedral de Orihuela. Inventario.* Manuscrito en propiedad del Archivo Catedralicio de Orihuela, p. 2.

⁵³ *Ibidem* p. 84-87.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 16-17.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 5 y ss.

también por la traducción de términos en lengua valenciana, hoy caídos en desuso y de difícil interpretación.

Manual del Archivero de Josef de Alenda, 1607, en dos volúmenes. Se trata de un manuscrito encuadernado en pergamino y escrito en folio conservado en Archivo de la Catedral de Orihuela y titulado *Manual del Archivero* que Joseph Alenda redacta en castellano en las primeras décadas del S. XVII⁵⁶. Este documento presenta dos volúmenes, cuyo contenido coincide casi en su totalidad, sin embargo en el segundo, que aparentemente es una copia del primero en una caligrafía algo más cuidada, contiene una serie de anotaciones en los folios que siguen a la cubierta, de las que carece el primero. Se trata de una especie de resumen para instruir a los Archiveros de la Catedral realizado por otro que también lo fue, abordando diferentes temas: proceso de creación del obispado, beneficios eclesiásticos, reparto de los mismos, y procedimiento para el cobro de diezmos de cada uno de los lugares, anotando cuidadosamente al margen las fuentes de donde obtiene su información. Hace especial hincapié en el origen de cada uno de los beneficios y de cómo éstos se homogeneizaron tras ser elevado el templo a catedral. Es un documento valioso y una riquísima fuente documental.

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

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

*Bula de fundación de la Catedral y Obispado de Orihuela.*⁵⁷. Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano^{úm} et Prebendis et aliorum ben^{orum} in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta. Bula de erección en catedral dada por Pío IV en

⁵⁶ ArCO, *Manual del Archivero por Joseph Alenda*,

⁵⁷ ArCO, Libro 5º legajo 102. Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano^{úm} et Prebendis et aliorum ben^{orum} in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta.

Roma el 13 de Julio de 1564. Se trata de un documento redactado en Pergamino con los sellos pontificios correspondientes. La numeración que el mismo documento presenta manuscrita no se corresponde con la que le otorga Monserrate Abad en su libro.

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

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

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

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

Libros de Entierros.

Libro de la Cofradía de San Pedro y San Pablo, Sección Cofradías.

Inventario de obras de Mathias Navarro. Sección Música. En realidad la denominación asignada a este legajo es equívoca. El inventario es de composiciones de Roque Monserrat que Navarro firma recibe del Cabildo en 1692.

Archivo Histórico Municipal de Orihuela:

Libros de Fábrica de la Catedral de Orihuela sig n°1826-1824 correspondientes al periodo comprendido entre el 24 de junio de 1691 y el 24 de Junio de 1728. Figuran los ingresos y gastos correspondientes a esta institución, y entre ellos los pagos realizados a músicos.

Protocolo del año 1727 n° 1265 f. 133r-135v correspondiente a Bautista Ramón.

En este tomo figura el Testamento de Mathias Navarro.

Archivo de la Basílica de Santa María de Elche

Libro de genealogías, sig 161,

Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2.

Libro de misas testamentales, sig 61, fol. 329.

Además se ha consultado el Archivo Diocesano de Albacete sin resultados positivos.

5. Método.

Mi propia formación me movió a empezar por tomar contacto con la propia evidencia musical por lo que inicié mi investigación por la Catalogación y transcripción de los *incipit*, de las composiciones de Navarro objeto de mi estudio. Fruto de ello fue

mi Trabajo de Investigación Tutelado, en el que además se realizaba un análisis de los fondos musicales existentes en el Archivo.

A continuación inicié la transcripción de aquellas obras que por sus rasgos musicales me resultaban interesantes tanto para conocer y materializar su música, como para mi investigación. Fruto de ello fue un concierto celebrado en 17 de Mayo de 2003 en el Gran Teatro de Elche, patrocinado por el Ajuntament d'Elx, y promovido por el tesón de D. Antonio Hernández. La grabación “doméstica” del mismo se ofrece en este trabajo como Apéndice Musical.

Una vez me percaté como intérprete de que esa música era interesante tanto desde el punto de vista tanto científico como práctico, me decidí al estudio de su entorno, e inicié el vaciado de las fuentes documentales. El estudio preliminar de todo su catálogo me permitió seleccionar una serie de composiciones que consideré representativas de cada uno de los momentos evolutivos de Navarro, y de las que inicié un análisis exhaustivo.

Para abordar el estudio del contexto del material musical sirvió como modelo varias lecturas. Entre ellas figura el trabajo de Suárez-Pajares que aborda con profundidad el estudio de las fuentes documentales relacionadas con la economía del templo y de la Capilla de la Catedral Seguntina⁵⁸, y los de López Calo y Samuel Rubio en relación con la vinculación del clero catedralicio con la capilla de música. Recientemente destaca la extensión de una corriente musicológica que aborda la relación de la capilla y otras instituciones musicales con el entorno que las acoge y las mantiene, así como la función social de la música. En este sentido son conocidos los trabajos de Carreras, Martín y Bombi⁵⁹.

La ausencia de bibliografía acerca de la Capilla de Orihuela, así como de la propia evolución de la institución catedralicia oriolana motivó el enfoque arqueológico al que aludí al inicio de estas líneas. La propia dedicación de las composiciones en romance cuyo estudio pretendía realizar me indicó la necesidad de abordar un estudio del boato litúrgico del templo para ubicar su función litúrgica. Advertí que algunas de ellas no encajaban en el mismo por lo que fue necesario revisar la bibliografía existente acerca de las festividades y celebraciones que tenían lugar en la urbe oriolana en el pasado. La propia realidad del coro catedralicio contenida en las actas capitulares

⁵⁸ SUÁREZ -PAJARES, J.: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750, Vol I*, Ediciones del ICCMU, Madrid 1998.

⁵⁹ Sirva como ejemplo el siguiente: CARRERAS J.J.: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005

resultaba desconocida para el propio clero actual. Fue preciso establecer el significado de los términos aludidos en las mismas y reconstruir la realidad del coro en la época de Navarro.

El estudio del contexto ceremonial e institucional me llevó a cuestionar el origen del repertorio objeto de mi estudio. La presencia de dedicatorias a devociones ajenas al propio templo catedralicio sugería que ese conjunto de legajos no estaba totalmente vinculado al culto catedralicio y que por lo tanto su presencia en el archivo estaba motivada por otro tipo de cuestiones, como efectivamente expongo en el inicio de este preámbulo.

El análisis de la evolución de la capilla entre 1565 y 1727 se ha realizado desde un punto de vista multidisciplinar. Con este análisis pretendo valorar la importancia de las cuestiones materiales o espirituales como motor de cada uno de los diferentes cambios experimentados por la capilla. Para ello fue preciso abordar el estudio de la evolución demográfica y económica tanto de Orihuela como de su Gobernación y entorno (Murcia y Valencia), para establecer una posible relación entre estos aspectos sociales y las modificaciones y alteraciones salariales experimentadas por la capilla de Orihuela en el periodo estudiado. Paralelamente mi formación en Historia del Arte facilitó un acercamiento a los aspectos ideológicos y estéticos imperantes en este mismo ámbito geográfico durante los S. XVI al XVIII.

6. Pautas analíticas.

Miguel Ángel Roig-Francolí en su artículo “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”⁶⁰, distingue entre el análisis formalista y el crítico, al tiempo que señala las limitaciones de uno y otro. Ambos derivan de dos ramas de la musicología que en el mundo anglosajón se manifiestan con total claridad en la dicotomía entre teóricos e historiadores de la música.

El análisis formalista es fruto de la corriente positivista irradiada con fuerza desde el área germánica durante buena parte del s. XX. Este planteamiento analítico se centra en el análisis de los elementos “verificables, objetivos e incuestionables” del fenómeno musical, y se materializa en la catalogación, vaciado de fuentes documentales y en el análisis formalista de los elementos que conforman el discurso musical: contingente interpretativo, material melódico y armónico, ritmo, estructura y forma. El

⁶⁰ ROIG-FRANCOLÍ, M.A.: “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”, en *RM XVIII*, 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995, p. 11-25.

análisis crítico, fruto de la historiografía tradicional, se preocupa de establecer pautas estilísticas a partir del estudio de composiciones diversas.

Roig-Francolí reconoce que ambos planteamientos pueden y deben ser complementarios, y establece como finalidades del análisis “conocer diferentes aspectos de la obra como creación individual, el lenguaje del compositor, las diferencias y similitudes entre una obra concreta y otras del mismo compositor, el sistema compositivo y el lenguaje de la obra en cuestión, las diferencias y similitudes entre este compositor y otros compositores y la posición histórica de esta obra y de este compositor”. En suma “el análisis tiene la función de descubrir y descifrar la estructura formal interna que sostiene el edificio musical”⁶¹.

Además el sistema analítico escogido debe tener en cuenta el contexto histórico y musical de la partitura objeto de estudio, para valorarla correctamente. Hoy día las tendencias analíticas han superado el concepto evolutivo de la historiografía positivista, así como la visión diacrónica de la música⁶². Para ello el análisis formalista debe plantearse desde los criterios teóricos y prácticos más cercanos al objeto de estudio, y el análisis del entorno incluir el contexto social, económico, histórico, artístico e ideológico de la época en que se data el objeto musical.

Este concepto analítico nos aboca necesariamente a un planteamiento multidisciplinar⁶³. La naturaleza del romance litúrgico hispano y oriolano en particular precisa necesariamente de este enfoque. Este tipo de composiciones, constituyen un elemento más del boato litúrgico en el que insertan y, por su carácter efímero, son resultado de unos factores temporales y espaciales muy concretos.

7. Dificultades.

La organización interna y la evolución histórica de la Catedral de Orihuela presenta una serie de peculiaridades que precisaron de una revisión de bibliografía ajena en principio a mi ámbito temático e histórico. Entre ellas figura el trilingüismo (latín,

⁶¹ ROIG-FRANCOLÍ, M.A.: op. cit. p. 16-17.

⁶² COOK, N.: “Heinrich Schenker, Anti-Historicist”, en *RM XVI, 1*, Sociedad Española de Musicología, 1993, p. 420-432.

⁶³ Este concepto multidisciplinar ha sido objeto del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Barcelona entre el 25 y el 28 de Octubre de 2000. Las publicación de las actas de este congreso ha sido dirigida por LOLO, B.: *Campos multidisciplinarios de la musicología, Actas del V Congreso de la Sociedad española de Musicología, dos volúmenes*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001. Bajo este mismo concepto multidisciplinar se encuentra CARRERAS, J. J. y OTROS: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.

valenciano y castellano), y el sistema monetario de cuenta y corriente en vigor en Orihuela y al que hacen referencia las fuentes documentales.

En cuanto a las fuentes musicales, Navarro emplea un sistema de notación que presenta rasgos poco habituales. Este hecho supuso un estudio profundo de la teoría métrica de la época y por otro una revisión de las pautas de transcripción habituales.

Desde luego para la solución de estas dificultades poco ayudó la tendencia a la generalización que caracteriza buena parte de los trabajos musicológicos publicados.

Por otro lado una serie de exposiciones realizadas durante mi investigación (*La Luz de la imágenes-Valencia, Segorbe, Orihuela y Alicante*), me impidieron la consulta de ciertas fuentes, no sólo por el préstamo de las mismas sino por el cierre durante casi un año del Archivo Oriolano para su restauración.

8. Agradecimientos.

En primer lugar debo expresar mi agradecimiento y admiración por los profesores Antonio Serna y José Luis López García, pioneros en el estudio por el Archivo Musical Oriolano e igualmente a Pilar Alén directora de este trabajo. Sin el concurso de todos ellos hubiera sido imposible la realización de este trabajo.

Además deseo dejar constancia de mi deuda con algunas personas e instituciones que me han prestado su colaboración en diferentes ámbitos de esta investigación. Sus nombres son los siguientes:

Carlos Blanco Dávila, colega, amigo y profesor de Literatura y Lengua Española.

Mariano Cecilia y Gema Ruiz, Archiveros de la Catedral de Orihuela

Don Agustín Sánchez, canónigo de la Catedral de Orihuela.

Antonio Hernández Mendieta, sacerdote que fue Mestre de la Capella del Misteri d'Elx.

Antonio Jiménez, ayudante de Archivero del Archivo Diocesano de Albacete.

Inmaculada Vidal Bernabé, catedrática de Historia del Arte Moderno en la Universidad de Alicante.

Juan Bautista Vilar, catedrático de la Universidad de Murcia.

Joan Castaño, Archivero de la Basílica de Santa María de Elche.

Javier Sánchez Portas, Director del Archivo de la Generalitat Valenciana y profundo conocedor de la historia oriolana.

Miguel Bernal Ripoll, musicólogo.

Rafael Navarro Mallebrera, Director del Archivo Histórico de Elche.

Don Luis Martínez Lorente, párroco de Alarcón.

Al personal de la Biblioteca González Garcés de A Coruña.

Al personal del Archivo Histórico y Biblioteca de Orihuela.

Al Ajuntament d' Elx.

A La Xunta de Galicia, por la licencia laboral remunerada que se me otorgó para la finalización de esta investigación.

A lo largo de estos largos diez años durante los que he desarrollado esta investigación, me he casado y he tenido dos hijas. Ambas cosas se encuentran ineludiblemente vinculadas a la redacción de estas páginas. Quiero por ello dejar constancia no de mi agradecimiento, sino del apoyo que he recibido de mis hijas Clara, Aurora y especialmente de mi esposa Pamela, cuya intervención en la redacción de este texto ha sido fundamental. También a mis hermanos Pedro, por su ayuda en el Archivo y Ana Joaquina, por su impagable sabiduría informática y colaboración entregada. También a mi tío el presbítero Juan Pérez Berná de gran ayuda en cuestiones eclesiásticas, y a mis padres y suegros por sus ánimos y “apoyo logístico”.

Parte Primera:

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Parte Primera. Bloque 1: LA CATEDRAL DE ORIHUELA.

Capítulo I: La creación de la Catedral de Orihuela.

Introducción

Toda la investigación que aquí se expone se ha desarrollado paralelamente en los dos ámbitos que se corresponden con las dos secciones de este trabajo. La primera, fundamentalmente histórica, se ocupa de explicar y desentrañar la organización y evolución de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro, mientras que la segunda se centra en la descripción y análisis de sus composiciones en romance. La finalidad de todo ello es trazar la evolución del estilo de su autor y su relación con el entorno musical y artístico.

Es por esto fundamental conocer los rasgos que caracterizaron la vida diaria de la institución catedralicia donde se conserva este legado musical y a la que estuvo vinculado artística y eclesiásticamente el que pasa por ser su autor, Mathias Navarro. Este templo mantuvo durante los siglos XVI al XVIII una serie de rasgos peculiares provocados por los azares de su historia previos a alcanzar el rango catedralicio en 1564. Esta exposición se inicia dedicando unos epígrafes al origen del catedral en el que se ha conservado este legado musical, así como a su entorno político y físico, profundizando en aquellos aspectos que afectaron directa o indirectamente a la naturaleza y rasgos de la institución catedralicia de Orihuela, como a la actividad musical que se desarrolló en ella o en su entorno. Igualmente se abunda en aquellos datos que permiten ilustrar acerca de la importancia que esta ciudad tuvo en el momento en que Navarro desarrolló en ella su actividad, y de la que son testimonio su importante legado histórico, artístico y monumental.

Orihuela, que se encuentra enclavada en el Bajo Segura, está rodeada de una fértil vega y al abrigo de un imponente y estratégico bastión rocoso y a principios del S. XIII constituía uno de los centros urbanos más prósperos del Reino Taifa de Murcia. Las ciudades más importantes de este territorio eran Murcia, Orihuela, Elche, Alicante, Villena, Albacete, Lorca y Cartagena¹.

Durante el periodo premusulmán esta zona contaba con independencia eclesiástica y supremacía política. Por un lado está documentada durante los S. VI y VII, la existencia de

¹ Sobre la etapa musulmana de los territorios que nos ocupan: GUICHARD, P.: *Al-Andalus frente a la conquista cristiana. Los Musulmanes de Valencia (siglos XI-XIII)*, Editorial Biblioteca Nueva, Biblioteca de la Universidad de Valencia, Madrid, 2001. MOLINA LÓPEZ, J.: *Murcia y el Levante Español*, Murcia, 1978.

una silla episcopal ubicada en Ilice (Elche), independiente de la sede de Cartagena². Esta independencia se extendía al plano político pues Orihuela ostentaba la supremacía política de este área; esta relevancia política llegó a su cénit durante el S. VIII, cuando se convirtiera en capital del efímero Reino de Teodomiro. En el 779 la zona se integró definitivamente en el Emirato de Córdoba, pero manteniendo el nombre de Cora de Tudmir a lo largo de todo el periodo Andalusi³.

1. Antecedentes de la catedral de Orihuela: 1250-1564.

Durante los S. XIII al XVI las Coronas de Aragón y Castilla se disputaron la soberanía e influencia sobre Orihuela y su entorno, hasta el punto de provocar serios problemas políticos. Gonzalo Vidal Tur⁴ aborda en profundidad tanto las causas como los acontecimientos que desembocaron en la creación de la diócesis y catedral de Orihuela, y Juan Bautista Vilar⁵ la situación posterior de la misma.

Aunque ambos autores señalan que las causas que condujeron a la concesión de la mitra episcopal de Orihuela fueron fundamentalmente económicas y políticas, en este proceso se esgrimieron razones históricas que legitimaban esta escisión. Dentro del proceso de creación se pueden distinguir tres periodos:

Periodo precatedralicio bajo la Corona de Castilla (1243-1304).

Periodo precatedralicio bajo la Corona de Aragón (1304-1516).

Periodo precatedralicio bajo la Casa de Austria (1516-1564).

1.1 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Castilla (1243-1304).

1.1.1 Incorporación a la Corona de Castilla.

En el Tratado de Cazola de 20 de marzo de 1179, Alfonso VIII de Castilla y Alfonso II de Aragón, sellaron los límites de expansión territorial de Aragón y Castilla. Según este pacto, el Reino Musulmán de Murcia se asignaba al ámbito castellano, y los

² VIDAL TUR, G.: *Un Obispado español: el de Orihuela-Alicante*, vol I, Alicante, 1962, p. 22-25. Arrasada la ciudad de Cartagena por los vándalos en 421, esta ciudad perdió su condición de Primada y Metropolitana, dignidades que ostentaría en lo sucesivo la sede de Toledo; en el antiguo territorio de la diócesis de Cartagena durante el periodo visigodo encontramos evidencias de varias sedes episcopales, como son las ciudades de Bigastri (Cehegín), desde 425, Ilici (Elche), y Elo (Elda?, Cerro de los Santos?).

³ ALBERICH BARRIO y OTROS: *Gran Historia de España, Vol IV. España Visigoda y Conquista Árabe*, S.A. de Promoción y Ediciones Club del Libro, Madrid, 1986, p. 156. Aquí transcribe íntegro el Pacto entre Abd al-Aziz den Muza y el noble Teodomiro que dio lugar al mencionado Reino.

⁴ VIDAL TUR, G.: op. cit. Consta de dos volúmenes. El primero de los dos volúmenes consta de dos partes, tituladas "El proceso de creación de la Catedral de Orihuela" y un "Episcopologio".

⁵ VILAR, J.B.: *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna*, Orihuela, 1973. Se trata de una obra en tres volúmenes en la que se abordan diversos aspectos de la historia de Orihuela en ese periodo histórico.

de Denia, Valencia y Játiva al aragonés⁶. Posteriormente y ya en vísperas de la conquista la ciudad de Murcia, y para evitar injerencias de Aragón, el Infante Don Alfonso de Castilla (futuro Alfonso X) y su suegro Jaume I sellaron el 26 de marzo de 1244 en Almisra (Biar, Alicante), un nuevo tratado que confirmaba y que definía con exactitud los límites de expansión pactados en Cazola⁷.

La conquista del Reino de Murcia la llevó a cabo personalmente el Infante don Alfonso en nombre de su padre Fernando III “el Santo”; la toma de Orihuela tuvo lugar el 17 de julio de 1243, festividad de las Santas Justa y Rufina, y al año siguiente cayó Murcia⁸. Sin embargo, esta conquista no fue definitiva, puesto que en 1265 estalló en la ciudad de Murcia la sublevación conocida como Revuelta de los Mudéjares, y Alfonso X se vio obligado a solicitar la ayuda de su suegro, Jaume I. La intervención del monarca aragonés, que tuvo lugar entre 1265 y 1266, restituyó la soberanía castellana, pero a cambio sirvió para resucitar las pretensiones aragonesas sobre el sureste español. Jaume I consiguió instalar a nobles aragoneses en ciertos territorios del Reino de Murcia que luego entregó como dote a Castilla con motivo del enlace de una hija suya (doña Constanza de Aragón) con un hermano de Alfonso X (el Infante don Manuel), y además reservando el derecho de los reyes Aragón a reintegrarlos a su soberanía si la situación así lo aconsejara. De este modo, Jaume I ponía las condiciones para que Aragón se anexionara en un futuro estos territorios, como efectivamente ocurrió⁹.

1.1.2 Inclusión de los templos de Orihuela en el Real Patronato de la Corona de Castilla.

Durante el periodo alfonsino se llevaron a cabo una serie de medidas que afectarían profundamente al desarrollo y naturaleza de la futura catedral de Orihuela. Fernando III y

⁶ ESTAL, J. M. del: *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*, Alicante, 1982, p.130-140. Según J. M. del Estal, por el Tratado de Cazola la Corona de Aragón limitaba voluntariamente su ámbito de expansión territorial en la Península; a cambio Castilla le eximía del tributo de homenaje, al cuál sometía al resto de los reinos peninsulares desde que Alfonso III “el Magno” y Alfonso VI de León se intitularan Emperadores. La liberación de vasallaje suponía que, además de no tener que pagar parias a los monarcas de castellano-leoneses, convertía a los monarcas de Aragón en señores totales y legítimos de sus territorios. Tal cosa debió resultar suficiente para que Aragón aceptara voluntariamente una tremenda reducción de los límites de su expansión territorial.

⁷ *Ibidem*, p. 148. Se repartieron entre ambos reinos los castillos que seguían una línea imaginaria que desde Villena enlazaba con el río Jijona (Xexonam) y que seguía el curso del mismo hasta su desembocadura; de esta forma quedaban bajo soberanía de Aragón los baluartes de Castalla, Biar, Rellou, Jijona, Alarc (término de Altea), Finestrat, Polop, y La Mola (situado en las montañas litorales al sur de Villajoyosa), y para Castilla Villena, Aigües, Bussot y Alicante.

⁸ NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Santas Justa y Rufina en la Historia de Orihuela*, Caja Rural Central, Orihuela, 1999, p. 67-68.

⁹ ESTAL, J. M. del: op. cit., p. 154. Tales territorios en virtud del Tratado de Almisra eran castellanos “de iure”, pero se encontraban controlados por señores aragoneses; de esta forma se había creado en estos territorios una especie de “almohadilla” en que evitaba fricciones fronterizas entre ambos reinos.

Alfonso X disfrutaban de ciertas regalías¹⁰ que hicieron valer sobre el Reino de Murcia y sobre la ciudad de Orihuela en particular.

Los monarcas peninsulares habían obtenido del papado el “derecho de patronato” (*ius patronatus*), que comprendía una serie de privilegios, o regalías, sobre las rentas (diezmos incluidos) y bienes inmuebles de la Iglesia en aquellos territorios que reconquistaran a los musulmanes, así como el derecho de presentar y proponer los aspirantes a las dignidades y beneficios eclesiásticos, conjunta o aisladamente¹¹.

El Papa Gregorio IX otorgó este derecho a Fernando III de Castilla para aquellos territorios que conquistara a partir de 1237, entre los que se encontraba el Reino Taifa de Murcia¹². Gracias a esto, tras la conquista de este reino en 1244, la Corona se ocupó en ese mismo año de la reinstauración de la antigua Diócesis de Cartagena, la designación de su obispo y su organización eclesiástica, medidas que sin embargo no fueron efectivas hasta después de la Revuelta de los Mudéjares¹³. En virtud de las concesiones papales los lugares sacros musulmanes enclavados en el Reino Taifa de Murcia pasaron a ser propiedad de la Corona hasta el S. XIX, por lo que no entraron en repartimiento ni fueron concedidos a la Iglesia. Así sucedió con las tres mezquitas de la ciudad de Orihuela que se incorporaron al Patronato Real convertidas en las Parroquias de San Salvador y Santa María (advocaciones que recibió la Mezquita Mayor), Santas Justa y Rufina, y Santiago¹⁴.

Igualmente a los monarcas les correspondía, por regalía¹⁵, la Tercia Real de los diezmos de los territorios del Concejo de Orihuela. En 1281 Alfonso X cedió este privilegio perpetuamente a la Fábrica de los templos de Orihuela aunque en diferente proporción (dos cuartos al Salvador, uno a Santiago y otro a santa Justa), designando al Concejo para que obrara en su nombre en todo aquello relacionado con la Fábrica de estas tres parroquias¹⁶.

¹⁰ TERUEL, M.: *Vocabulario Básico de la Historia de la Iglesia*, Ed. Crítica, Barcelona, 1993, p. 388. J. M. Font define regalía como: “Prerrogativa del monarca en ciertos asuntos de índole religiosa que pretende conocer con independencia exclusiva de la autoridad eclesiástica (pontificia y diocesana), por suponer que afectan al ejercicio normal de la soberanía”.

¹¹ VALDEAVELLANO, L. G. de: *Curso de historia de las instituciones españolas*, Madrid, 1973, p.446.

¹² *Idem*.

¹³ VIDAL TUR, G.: op. cit., v.1º, en p. 29-30 transcribe el privilegio otorgado por Alfonso X “el Sabio” en Sevilla el 11 de diciembre de 1266 que restituye de nuevo el antiguo Obispado de Cartagena, señala sus límites y nombra su primer obispo efectivo.

¹⁴ Este asunto ha sido tratado por TORRES FONTES, J.: *Incorporación del Reino de Murcia a la Corona de Castilla*, Murcia, 1973, y *Repartimiento de Orihuela*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988.

¹⁵ VALDEAVELLANO, L. G. de: op.cit. p.608. Se trata de las denominadas Tercias Reales, o “*tertía ecclissiarum*”, que habitualmente se aplicaba al mantenimiento de los templos. En 1241 se otorgó la bula que concedía a Fernando III de Castilla el uso de dos novenas partes del tercio diezmo para empresas guerreras, costumbre concedida posteriormente por otros pontífices, y que llegó a convertirse en un ingreso ordinario de la Hacienda Real y que por ello recibía también la denominación de Tercias Reales.

¹⁶ OJEDA NIETO, J.: *El patrimonio de la Catedral de Orihuela*, Orihuela, 1997. p.17-18. Esta Tercia Real era los dos novenos del diezmo de cada lugar y otro tercio que como propietario del templo le correspondía. Por privilegio dado en San Esteban de Gormaz el día 10 de marzo de 1281, el Rey Alfonso X, y a petición del

Es decir, la Corona delegó la gestión edilicia y el mantenimiento de estos tres templos en el Concejo de la Ciudad, convirtiendo a sus respectivas Fábricas en instituciones laicas, lo cual explica que los respectivos Libros de Fábrica estén depositados en el Archivo Histórico Municipal y no en el Catedralicio, como es habitual¹⁷. El propio Alfonso X también designó el que sería el templo principal de la ciudad en otro privilegio concedido ese mismo año; en el mes de mayo de 1281 y en la ciudad de Córdoba, instituyó en Arciprestal la Parroquia del Salvador, puesto que había sido erigida sobre la Mezquita Mayor¹⁸. Por este motivo, este templo será el elegido como sede episcopal el futuro.

1. 2 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Aragón (1304-1516).

1.2.1 Anexión de Orihuela al Reino de Valencia.

Juan Manuel del Estal en su libro *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*, no sólo expone con claridad los incidentes que provocaron la división del Reino de Murcia entre Castilla y Aragón, sino que además analiza las razones que motivaron tal cosa.

Aprovechando los conflictos dinásticos que siguieron a la muerte de Alfonso X y arguyendo razones jurídicas que legitimaban su intervención¹⁹, Jaime II cruzó la frontera fijada por el Tratado de Almizra, y se apoderó del Reino de Murcia en dos fases: la primera en 1296 (Alicante, Elche, Orihuela y Murcia) y la segunda en 1300 (Lorca y

concejo de la ciudad de Orihuela, cede a perpetuidad la tercera parte del diezmo correspondiente a las tres Parroquias de Orihuela, que por regalía de conquista le correspondía, a la Fábrica de dichos tres templos, debido principalmente al mal estado en que se encontraban: *Onde vos mando que fagades dar toda la my parte del terzio de las Egelsias de Orihuela a dos homes buenos de cada collacion e ellos que lo metan en la labor de las Eglesyas*. Ojeda Nieto considera que la construcción del actual templo catedral se inició a partir de 1281.

¹⁷ TERUEL, M.: op. cit. p. 206-208.

¹⁸ VIDAL TUR, G.: op. cit., vol I, p. 21-32. En el mes de mayo del año de 1281, y con ocasión de un pleito suscitado entre las parroquias de la ciudad de Orihuela sobre cuál tenía preeminencia sobre las demás, Alfonso X distingue a la Parroquia del Salvador en su Transfiguración y de Santa María, sobre las otras de la ciudad, elevándola al rango de Arciprestal, alegando que como *este lugar on tiempo de moros era cabeza de las otras mesquitas, tuve por bien que fuesse la maior Eglesia de la villa on tiempo de christianos: onde vos mando que de aquí en adelante siempre vos seguedes todos a Conzeio general á esta Eglesia del Salvador(...)*. En este documento fechado en Córdoba el 27 de mayo de 1281, señala además que en los límites de su parroquia debe situarse el Granero de la Ciudad, y además señala como territorio de su arciprestazgo la ciudad y vega de Orihuela.

¹⁹ ESTAL, J. M. del: op. cit. p. 158-179. Jaime II de Aragón justificaba la ocupación del Reino de Murcia en virtud de los derechos que Jaime I otorgó a los monarcas de Aragón sobre los territorios de este reino, entre ellos las capitulaciones matrimoniales entre Constanza de Aragón, hija de Jaime I, y el Infante don Manuel, hermano de Alfonso X; según éstas Jaime I entregó estos territorios como dote de su hija a condición de que pudieran ser incorporados de nuevo a Aragón cuando sus monarcas lo consideraran oportuno. En 1285 doña Violante con sus dos nietos, don Alfonso y don Fernando, huye de Castilla y se refugia en la Corte de Aragón. Desde ese momento Aragón se convierte en adalid de la causa de don Alfonso “de la Cerda” y a cambio Jaime II obtiene de éste, mediante acuerdo secreto, el derecho de anexión del Reino de Murcia.

Cartagena)²⁰. Pero un importante cambio de la coyuntura política propició la marcha atrás de Jaume II en su afán expansionista, y ofreció a Fernando IV de Castilla poner fin al conflicto repartiendo el Reino de Murcia entre ambas coronas²¹. Con este motivo se nombra una comisión arbitral formada por dos miembros de cada reino y presidida por Don Dinís, Rey de Portugal. Esta comisión se reúne en la ciudad de Torrellas, lugar cercano a Tarazona de Aragón, siendo su fallo proclamado solemnemente el 8 de agosto de 1304. Esta decisión fue modificada un año después en El Acuerdo de Elche²².

1.2.2 Creación de la Gobernación y Baylía de Orihuela.

La Sentencia Arbitral de Torrellas (1304) y El Acuerdo de Elche (1305) dividieron el Reino de Murcia entre Castilla y Aragón. Murcia ostentaría la capitalidad de los territorios que quedaron bajo soberanía castellana, que conservaron la denominación de Reino de Murcia, y Orihuela el de los territorios que pasaron a soberanía aragonesa, y que se incluyeron en el Reino de Valencia como Gobernación y Baylía de Orihuela. A partir de entonces esta ciudad adquirió una importante relevancia política, pues allí se trasladaron las instituciones de administración y gobierno que se habían establecido en la ciudad de Murcia durante la ocupación aragonesa (1296-1304). Desde 1304 fue sede del “Procurator General Regni Valentiae” o “Portant Veus”, cuya residencia se fija en Orihuela²³, y que desde 1363

²⁰ SALRACH, J.M. Y ESPALDER, A.M.: *La Corona de Aragón: plenitud y crisis. De Pedro el Grande a Juan II (1276-1479)*, en Temas de Hoy, Historia 16, Madrid, 1995, p. 73.

²¹ ESTAL, J. M. del: op. cit. p. 271-274. Entre los motivos que crearon una situación desfavorable para Aragón sobresalen: la promulgación de una bula por Bonifacio VIII en 1301 que legitimaba a Fernando IV, hijo de Sancho IV, como monarca de Castilla en perjuicio de don Alfonso “de la Cerda”; la muerte en 1302 de Muhamad II Rey de Granada y aliado de Aragón y los pactos de alianza que su hijo y sucesor Muhamad II realizara con Castilla; finalmente, el estallido de una rebelión nobiliar interna en contra de Jaime II.

²² *Ibidem*, p. 271-281. La Sentencia Arbitral de Torrellas dividió el Reino de Murcia de la siguiente forma: Murcia, Molina y Monteagudo, Lorca y Alhama para Castilla; para Aragón la margen izquierda del Segura -citando explícitamente a *Elche, Alacant con su puerto de mar e con todos sus lugares que recuden a ell, Ella (Elda) e Novella (Novelda), Oriolla e Villena*-, y además las ciudades de Cartagena y Guardamar, situadas en el margen derecho. Pero la ambigua redacción del texto no aclaraba la situación concreta de la frontera entre ambos reinos, por lo que fue preciso concertar una segunda reunión que se celebró al año siguiente en Elche entre don Diego García, Canciller Mayor de Castilla y don Gonsalvo García, Consejero Real de Aragón, en cuyo desarrollo y resultado mucho pesaron las intrigas del anfitrión, el Infante don Juan Manuel Señor de Elche. Finalmente se llegó a un texto definitivo conocido como el Acuerdo de Elche, sellado el 19 de mayo de 1305, según el cuál se configuraba una caprichosa frontera entre Castilla y Aragón, quedando para éste Caudete y Jumilla y para Castilla Almansa Yecla, Ontur (Letur) Hellín, Cieza y Fortuna. Este Acuerdo no puso fin a los conflictos por la soberanía de los territorios murcianos; en ese mismo mes de mayo de 1305 a don Juan Manuel, hijo del Infante don Manuel de Castilla y de doña Constanza de Aragón, le trocaron el señorío de Elche por el de Alarcón y a cambio Castilla incorporó Cartagena; la frontera Este de lo que será la Gobernación de Orihuela sufrirá una última modificación cuando don Fadrique arrebate Jumilla definitivamente para Castilla, e igualmente se mantuvieron durante largo tiempo los conflictos entre algunos concejos fronterizos.

²³ VILAR, J.B.: op.cit., p. 723-724. En carta dirigida a Gombald de Entenza, primer Procurador General de Orihuela, que lo era también de Valencia, el 29 de septiembre de 1306, Jaume II ordena que en caso de no poder residir en la Procuración “Ultra Sexonam”, (como de hecho no lo hacía) debería nombrar un

se llamará Gobernador, siendo representante de la autoridad real en toda la Gobernación²⁴. Jaume II creó la Baylía General de Orihuela, institución que ejercía la superintendencia financiera de la Gobernación y con ella la recaudación y percepción de los impuestos generales y la administración de las rentas reales. El Bayle ejercía también la jurisdicción sobre todos los asuntos económicos, contenciosos y criminales entre judíos y moriscos sin implicación de cristianos²⁵. El proceso de reorganización administrativa llevado a cabo en la época de Jaume II se completó en 1308, cuando se delimitan las funciones administrativas del Bayle General y de los Justicias Comunes, y se redacta la provisión real que ordenaba, previa petición de cada uno de los concejos, la anexión formal de las ciudades de Orihuela, Alicante, Elche y Guardamar al Reino de Valencia²⁶.

Desde 1336 y hasta los Decretos de Nueva Planta el Reino de Valencia quedó articulado territorialmente en cuatro circunscripciones con sede en Valencia, Orihuela, Castellón y Játiva²⁷. Los límites de la Gobernación de Orihuela estaban marcados al Norte por la frontera que el Tratado de Almisra estableciera entre Castilla y Aragón en 1244, y al Este por la Sentencia Arbitral de Torrellas y el Acuerdo de Elche. Estaba integrada por las comarcas de Alicante, Elda (Alto y Medio Vinalopó), Elche (Bajo Vinalopó) y Orihuela (Bajo Segura)²⁸, siendo por lo tanto un territorio notablemente inferior a la actual provincia

“Llochtiment o Geren Vices” (Lugarteniente), con obligación de residencia en Orihuela, capital de la misma

²⁴ ESTAL, J. M. del: op. cit., p. 304. En 1363 una nueva reforma administrativa realizada por Pedro IV crea la Gobernación de Orihuela que sustituye a la antigua Procuración General, al frente de la cuál coloca un Gobernador designado por la Audiencia General del Reino de Valencia y no por el Virrey o Gobernador General como sucedía con las restantes gobernaciones del reino (Valencia, Xátiva y Castellón).

²⁵ VILAR, J.B.: op.cit., p. 733. Esto ocurrió en 1304 cuando Jaume II nombró a Ferrer Descortell Bayle General de Orihuela, que hasta ese momento lo era de la Murcia aragonesa.

²⁶ ESTAL, J. M. del: op. cit., p. 300. Por este mismo documento se establece que dichos concejos aceptan regirse por el Fuero de Valencia, renunciando a los fueros anteriores salvo en aquellos privilegios que ya concediera Jaume II o que él confirme como usos y costumbres locales anteriores, aunque éstas entren en contradicción con los de Valencia. Cada una de estas capitulaciones presenta hasta un total de *10 costums* que el Rey sanciona válidas para su territorio municipal. Juan Manuel del Estal realiza un resumen de todas ellas, pues sólo difieren puntualmente. Por su relevancia citamos dos, una que concede el uso de la tahulla como unidad de medida de superficie, como todavía ocurre en estos territorios, y la segunda la que se refiere al salario anual que asigna el Rey al Justicia y su Asesor en cada una de estas cuatro ciudades. Las diferencias entre ellas señalan la diferente importancia de estas ciudades: En Orihuela se asignan 800 sueldos reales anuales al Justicia y 400 a su Asesor, en Alicante 600 y 300, en Elche 500 y 300 y en Guardamar 350 y 150 respectivamente.

²⁷ VILAR, J.B.: op. cit. p. 725-726. El Gobernador de Orihuela nombraba un Subrogado para la comarca y puerto de Alicante, varios Lugartenientes (cuya jurisdicción nunca superó en la Gobernación de Orihuela el ámbito local), y los Alcaldes de los castillos entre los que destacaban el de Alicante y el de Orihuela. El Gobernador contaba con el apoyo de un Asesor, nombrado por el Rey, normalmente entre los notarios, y que constituía el apoyo jurídico y legal del Gobernador. El cargo de Asesor era un paso previo para integrarse en la Audiencia del Reino de Valencia.

²⁸ ESTAL, J. M. del: op. cit. En la p. 277 aparece un mapa en el que se describen las fronteras meridionales del Reino de Valencia a tenor de los Tratados de Almisra y Torrellas.

de Alicante, y cuyos territorios conformarán en el siglo XVI la práctica totalidad de la diócesis de Orihuela.

1.2.3 La Erección en Colegiata del templo principal de Orihuela.

La división del Reino de Murcia entre las Coronas de Castilla y Aragón realizada en 1304 no fue total, pues no afectó al ámbito territorial eclesiástico, y de esta forma la valenciana Gobernación de Orihuela permaneció bajo la mitra castellana del Obispo de Cartagena, que en 1291 había trasladado catedral y silla a la ciudad de Murcia²⁹. Los problemas entre el obispo y cabildo de Cartagena y sus fieles del otro lado de la frontera, representados por el consell³⁰ y gobernador de Orihuela, no tardaron en aparecer³¹. Los monarcas de Aragón lucharon también por lograr en el plano de la administración territorial eclesiástica lo conseguido en el ámbito político. Pero se encontraron una y otra vez con la oposición del Papado, de quien directamente era sufragánea la rica diócesis de Cartagena, que constituía al mismo tiempo un trampolín para conseguir el cardenalato³². Tanto Gonzalo Vidal Tur como Juan Bautista Vilar se ocupan en sus respectivas obras de las intrigas urdidas por la curia papal y los monarcas y clero castellanos y aragoneses a lo largo de los siglos XIV al XVI. A todo ello hay que añadir el peso del cabildo murciano en una diócesis con un continuado absentismo episcopal, y su interés por retener bajo su autoridad una zona de diezmos abundantes como eran los territorios de la Gobernación de Orihuela. Dejando aparte las noticias fabulosas sobre la fertilidad de Orihuela y su comarca que los textos descriptivos contienen desde época árabe, esta zona fue la única de toda la Corona de Aragón

²⁹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 21-32. En 1291 el Prelado don Diego Magaz (1278-1304?), traslada la silla episcopal de Cartagena a la ciudad de Murcia, donde permanecerá hasta la actualidad, aunque manteniendo la denominación de Obispo y Cabildo de Cartagena. La primitiva sede situada en la ciudad de Cartagena permanecerá únicamente como parroquia hasta fecha cercana. La mención a la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena se refiere a la de su templo catedralicio que desde 1291 se ubica en la ciudad de Murcia.

³⁰ Término valenciano equivalente a Concejo o Ayuntamiento utilizado para referirse a esta institución en las fuentes documentales oriolanas entre 1304 y 1707.

³¹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p 40-45. Los primeros problemas que se suscitaron entre el consell y el gobernador de Orihuela y el cabildo y obispo de Murcia tuvieron razones económicas llegando incluso al intento de apropiación por parte del obispo y cabildo de Cartagena del tercio diezmo real que en privilegio el monarca había cedido a la Fábrica de las iglesias de Orihuela y de otras de su Gobernación. El cobro del diezmo constituyó la piedra de la discordia pues la riqueza económica de la valenciana Gobernación de Orihuela acababa invirtiéndose en el esplendor de una mitra castellana. El conflicto adquirió paulatinamente dimensiones políticas e incluso militares que llevaron a Martín I de Aragón a elevar en el año de 1378, y en medio de un clima de gran crispación, la primera petición de una silla episcopal para Orihuela que la muerte en ese mismo año del Papa Gregorio XI malogró.

³² *Ibidem*, p.72-73.

excedentaria en trigo durante el S. XV³³. Tal dato aclara el interés del obispo y cabildo de Cartagena en retener a toda costa bajo su jurisdicción diezmal a Orihuela y su Gobernación.

Ante la imposibilidad de conseguir la secesión de la mitra de Cartagena los esfuerzos se encaminaron a dotar a los territorios de la Gobernación de Orihuela de un estatus diferenciado dentro de la mencionada diócesis. En este sentido, el primer paso fue la Pragmática de 22 de junio de 1405, promulgada por el Rey Martín I en Barcelona, según la cuál sólo los regnícolas³⁴ podían disfrutar los beneficios eclesiásticos de la Corona de Aragón, excluyendo por lo tanto a los murcianos³⁵. El segundo paso fue la consecución del rango de Colegial para el templo principal de la capital de la Gobernación, y el nombramiento de un Vicario Episcopal para la misma. Pero para ello era preciso que los intereses papales coincidieran con los aragoneses.

Esto ocurrió cuando los Reyes de Aragón se colocaron del lado del sucesor de Clemente VII, el cismático Benedicto XIII, “el Papa Luna”. Este pontífice, a instancias de Fernando I de Aragón, erige en Colegiata la Iglesia Arciprestal del Salvador y Santa María de Orihuela mediante una bula fechada en Peñíscola el 13 de abril de 1413³⁶, muy a pesar del cabildo y obispo de Cartagena que endurecieron sus posturas³⁷. Concluido el Cisma de Occidente y previa petición del Rey de Aragón Alfonso V “el Magnánimo”, el Papa Martín V, promulgó el 19 de abril de 1419 la bula que confirmaba la concesión del rango de Colegial para la Iglesia Arciprestal del Salvador de Orihuela, y la dotaba de tres dignidades, Pavorde (denominación que recibía la máxima autoridad del coro de de la colegiata de Orihuela y que se va a mantener en la época catedral³⁸), Sacrista y Chantre, diez Canónigos (uno de ellos suprimido a favor del Santo Oficio de Murcia), y seis Beneficiados (cuatro Curas Hebdomadarios, y dos Diáconos)³⁹. A la Mensa⁴⁰ de esta colegiata se aplicó una

³³ SALRACH, J.M. Y ESPALDER, A.M.: op.cit. p.20.

³⁴ Término aplicado en las fuentes documentales oriolanas a los naturales del Reino de Valencia y de la Corona de Aragón en su conjunto.

³⁵ VIDAL TUR: op.cit. vol I, p.39. En lo sucesivo entre las condiciones que debe tener cualquiera que opte a un beneficio eclesiástico en la Gobernación de Orihuela se requerirá que éste sea regnícola.

³⁶ *Ibidem*, p.43 Esta colegiata quedó constituida con tres Dignidades, Pavorde (Deán), Sacrista (Tesorero) y Chantre, diez Canónigos, cuatro Beneficiados, un Diácono y un Subdiácono.

³⁷ *Ibidem*, p.45-48.

³⁸ ALENDA, fol. 20r. En este sentido es muy clarificador respecto a las funciones del Pavorde y al uso de este término un fragmento del *Manual de Alenda*, referido a este cargo en la época catedral: (...) *considerando que la pavordia era la capa de dignidad pontificalen cabeza de cabildo y quién habrá de llevar más cargos* (...).

³⁹ A estos beneficios se referirán las fuentes de la época catedral como Prebendas Antiguas.

⁴⁰ Denominación que recibe en las fuentes relacionadas con la Catedral de Orihuela la dotación económica de una congregación religiosa secular o coro de una colegiata o catedral. Esta dotación sostenía tanto los beneficios instituidos en el coro de la misma como una serie de gastos que generaba su funcionamiento. El término “Mensa” es un cultismo y se corresponde con el castellano “Mesa” cuyo significado eclesiástico habitual aparece en TERUEL, M.: op. cit. p. 332-333.

renta de 3.113 Libras de la cuál se asignaron 2.602 Libras 5 sueldos 6 dineros a colaciones, y a gastos 510 Libras 14 sueldos 6 dineros⁴¹. En las colaciones se incluían 20L para los Infantes de Coro y en la partida de gastos 22L para su vestido, 7 para el Sochantre y cinco cahizes de trigo para el Organista⁴². En el siguiente cuadro se resume el reparto de estas rentas:

Tabla 1.1

Renta aplicada a colaciones		
3 Dignidades	Pavorde	435L 11P 1
	Sacrista	288L
	Chantre	288L
10 Canónigos	9 Canónigos.	107L 6P 11 a cada uno
	1 Canónigo Supreso para el santo oficio de Murcia	107L 6P 11
Beneficiados	4 Curas Hebdomadarios	99L 10rR. 9 a cada uno
	2 Diáconos	81L 3R 9 a cada uno
Niños de coro	4 Infantes de Coro	20L para los 4 Infantes de Coro.
Total colaciones		2638L 38sueldos 9dineros
Renta aplicada a gastos		
Algunos de los gastos Relacionados con la música o los miembros del coro.	1 Organista	Cinco cahizes de trigo
	1 Pertiguero o nuncio ⁴³	Siete cahizes de trigo
	4 Infantes de coro	20L
	Vestido de los 4 Niños de coro	22L
	Sochantre	7L de la partida de gastos
Total gastos		510Libras 14sueldos y 6 dineros

Las dotaciones venían expresadas tanto en el sistema monetario valenciano de la época o en “cahizes y barchillas”, medida de volumen de áridos propia de la zona del Bajo Segura, y en uso hasta la implantación del sistema métrico decimal⁴⁴. La razón de que una parte de las rentas se exprese en especie se debe a que en su mayoría procedían de los diezmos tal y como señala Ojeda Nieto⁴⁵; de esta forma se compensaba a quien lo recibe de las posibles variaciones experimentadas por la moneda.

En virtud de la pragmática de Martín I, la colegiata de Orihuela adquirió una importancia estratégica para aragoneses papables, como paso previo a ocupar la mitra cartiginense, sufragánea del Vaticano. Efectivamente así fue, pues tanto Calixto III como

⁴¹ Sobre el sistema monetario remito al tercer epígrafe del Capítulo II.

⁴² Estos datos están extraídos de ALENDA, fol. 21v.

⁴³ Portador de la Pértiga que representa la autoridad del Cabildo Colegial, y que acude a la cabeza del mismo cuando éste se trasladaba en actos solemnes. Así mismo convoca a los capitulares a los cabildos y otros actos conjuntos. Este cargo se mantendrá también en el Cabildo Catedral y de esta forma ha llegado a la actualidad. Este cargo era desempeñado por un laico, como más adelante se expone. En el Anexo figura un documento sobre la elección del mismo.

⁴⁴ DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Madrid, 1726, edición facsímil, Ed. Gredos, Madrid, 1984, vol I, p. 51. “Cahiz: Especie de medida, aunque no la hay realmente en esta magnitud, que en Castilla contiene doce fanegas, y en otras partes es de diferentes cantidades”.

⁴⁵ OJEDA NIETO: op. cit. p.39.

Alejandro VI (ambos de la familia Borja) ocuparon una canonjía en Orihuela⁴⁶. En julio de 1461 Enrique IV de Castilla y Juan II de Aragón establecen la Concordia de Logroño, según la cuál ambos aceptan la creación del cargo de Vicario General para Orihuela que designaría el Obispo de Cartagena entre los candidatos propuestos por el Cabildo Colegial de Orihuela, y al que le estarían sometidos los Vicarios de Alicante, Elche y Ayora que a partir de entonces serían investidos como Arciprestes. Es así como en 1461 los territorios valencianos de la diócesis de Cartagena se agruparon en el Vicariato de Orihuela, que se dividió en cuatro arciprestazgos; los de Orihuela, Elche y Alicante abarcaban la totalidad del territorio de la Gobernación de Orihuela mientras que el de Ayora, pertenecía a la de Valencia. El templo principal de Orihuela fue reconocido definitivamente con el rango de Colegial.

Tras un periodo de relativa calma, que coincidió con el episcopado de don Rodrigo de Borja, el conflicto se reavivó a finales del S. XV, debido a que los obispos de Cartagena no nombraban sucesor del difunto vicario episcopal oriolano. Para poner fin a esta situación que llegó incluso a las armas, Fernando “el Católico” selló en 1504 un compromiso entre las partes y consiguió de Julio II una bula expedida el 27 de abril de 1510, que erigía en Catedral “sub uno pastore” con Cartagena la Colegiata del Salvador de Orihuela, que, sin embargo, quedó sin efecto por la oposición del obispo de Cartagena a tomar posesión de la misma⁴⁷. Derivada de la bula anterior, Pío II promulgó en 1512 otra que concedía a la Fábrica de la Catedral de Orihuela “sub uno pastore” la *Quinta Casa Mayor Diezmera de cada lugar* en el ámbito de su arciprestazgo, en los mismos

⁴⁶ VILAR, J.B.: op. cit. p. 771-772. Todos los cargos que creara dicho vicario para su asistencia deberían ser regnícolas (súbditos) de Aragón. Esta Concordia fue ratificada por el Papa Pío II en 1462, y confirmada en 1465 por Calixto III con el nombramiento del Canónigo Fray Desprats para el cargo de Vicario General para Orihuela.

⁴⁷ *Ibidem*, p.774-776. Se trataba de una situación similar a la que actualmente existe en varias diócesis españolas, como la de Orihuela-Alicante, que cuentan con un obispo y dos sedes. Vilar señala las razones que motivaron dicha erección. El Papa Julio II decide crear la sede de Orihuela a petición de Fernando “el Católico” que en aquellos momentos estaba apartado del trono de Castilla por la ruptura entre él y su yerno Felipe, y por tanto no estaba presionado por los intereses de los murcianos, súbditos de Castilla. Julio II contaba además con la conformidad del obispo de Cartagena. Pero el propio Fernando, cuando por muerte de su yerno e incapacidad de su hija Juana recobra la regencia del trono de Castilla en ese mismo año de 1510, por carta que dirige al Concejo de Murcia el 26 de octubre de 1510, insta al cabildo para que presione a su obispo con la finalidad de impedir la posesión de la Concatedral de Orihuela. Siguiendo el consejo del regente el cabildo de la catedral de Cartagena insta a su obispo a retractarse, por lo que la posesión del la Concatedral de Orihuela no llega a producirse. No obstante Julio II nombra a Bartolomé Biena Arcediano de Orihuela. Finalmente dos bulas emitidas en 1512 anulan todo lo referente a la erección del Templo Arciprestal del Salvador de Orihuela en Sede “sub uno pastore” con Cartagena, de forma que queda todo como antes de 1510.

términos que lo disfrutaba la sede de Cartagena⁴⁸. Tal concesión, aunque fue derogada tras la anulación de la mencionada erección de 1510, se siguió recaudando hasta 1574 pero en beneficio de la Fábrica de las tres parroquias de la ciudad de Orihuela⁴⁹.

Los monarcas aragoneses, desde Jaume II hasta Fernando II “el Católico”, fueron conscientes de la situación territorial y jurídica tanto de Orihuela como de su Gobernación. Por este motivo a lo largo de este periodo los habitantes de Orihuela fueron agraciados con numerosas mercedes. El consell recogió, a principios del s. XVI, todas estas concesiones reales en un código manuscrito que se conserva en el Archivo Histórico de Orihuela bajo el título *Libro de privilegios y reales mercedes concedidas a la muy noble y leal ciudad de Orihuela*. Este importante documento, también llamado *Libro Becerro de Orihuela*, y que ha sido recientemente transcrito por Llorens Ortuño⁵⁰, contiene varios textos que hacen referencia a la confirmación por parte de los monarcas aragoneses de la concesión hecha por Alfonso X a las Iglesias de Orihuela del tercio diezmo real. Otros aluden a la gestión del mismo, y ordenanzas dirigidas al Gobernador para evitar la apropiación del tercio por parte de las autoridades eclesiásticas de Cartagena. Durante todo este periodo de inestabilidad, Orihuela cobró importancia por su situación estratégica, y por este motivo en ella se estableció la sede de las instituciones civiles del territorio más meridional del Reino de Valencia, convirtiéndola en su capital. Esta realidad se refleja con evidencia en el documento núm. 248 del *Libro de Privilegios*, dado en Valencia el 22-III-1418, en el que Alfonso V “ordena que el Gobernador “della” Jijona ejerza su cargo personalmente en Orihuela, considerando ya que es zona de frontera con Castilla, y está muy cerca de la importante población de Murcia”⁵¹. Esta relevancia culminó con la concesión en 1437 de la categoría de Ciudad, por parte de este mismo monarca⁵².

⁴⁸ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.53. La diferencia estribaba en que el ámbito de la Quinta Casa del templo catedralicio murciano abarcaba todo el episcopado de Cartagena salvo territorios con privilegios que lo excluyeran, mientras que la Quinta Casa de Orihuela sólo su arciprestazgo.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ LLORENS ORTUÑO, S.: *Libro de privilegios y reales mercedes concedidas a la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante, 2001. Transcripción y comentario de un manuscrito conservado en el AHM de Orihuela, También llamado *Libro Becerro de Orihuela*. Contiene documentos desde Alfonso X el Sabio a Fernando II el Católico de Aragón.

⁵¹ *Ibidem*, p. 128: *Libro de privilegios*, fol. 170v, Documento nº 248: 22-III-1418, Valencia, en el Monasterio de Frailes Predicadores, Alfonso V ordena que el Gobernador “della” Jijona ejerza su cargo personalmente en Orihuela, considerando ya que es zona de frontera con Castilla, y está muy cerca de la importante población de Murcia; este documento se transcribe en las páginas 309-310.

⁵² *Ibidem*, p. 133: *Libro de Privilegios* fol 141v-142v. Documento nº 196 (inserto en documento nº 195): 11-IX-1437, Gaeta, Sicilia, Alfonso V “el Magnánimo”, concede la categoría de Ciudad a la villa de Orihuela, transcrito en la p. 273-274.

1.3 Periodo precatedralicio bajo la Casa de Austria (1516-1564).

Durante el reinado de Carlos I, la rica mitra de Cartagena se concedió a personalidades cercanas al monarca de forma que en la primera década del siglo XVI ocuparon esta silla tres presidentes de la Chancillería de Valladolid. El primero fue Mateo Lang, Arzobispo de Salzburgo y Cardenal de Sant'Angelo, que fue nominado como consecuencia de los pactos con Julio II y por ser representante del Emperador Maximiliano en la Corte Papal. El segundo fue el Cardenal Silíceo, preceptor de Felipe II y, finalmente, don Esteban de Almeyda, que recibió este episcopado por sus vínculos con la familia real portuguesa y con la Emperatriz Isabel⁵³.

Esta relevancia política adquirida por la diócesis de Cartagena durante la primera mitad del S. XVI, demoró la solución del conflicto con Orihuela a pesar de que un mismo monarca ceñía las coronas de Aragón y Castilla. También influyeron en esta demora el absentismo del alemán Mateo Lang⁵⁴, los intereses económicos del cabildo murciano, inmerso en esas fechas en importantes obras en su templo catedral⁵⁵, las pretensiones de la emergente ciudad portuaria de Alicante⁵⁶ y el desinterés de Carlos I hacia la causa oriolana⁵⁷. La muerte del prelado don Esteban de Almeida en 1563, primer obispo no absentista en muchos años, activó la ofensiva diplomática de la causa oriolana. Vidal Tur destaca a tres personajes que en su opinión jugaron un papel fundamental en la consecución de la mitra para Orihuela; Felipe II que consiguió finalmente de Pío IV la definitiva bula de

⁵³ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, 1983, p. 34.

⁵⁴ VILAR, J.B.: op. cit. p. 776.

⁵⁵ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: op. cit. p. 101. Destaca entre ellas la construcción de los dos primeros cuerpos de su imponente torre de campanas y la portada de las cadenas; este proceso edilicio suponía importantes desembolsos de dinero lo cuál explica casi por sí solo el interés de no mermar las rentas del cabildo murciano. Una simple ojeada a este libro sirve para advertir el frenesí constructivo de la primera mitad del s. XVI en estos territorios. Las obras de mayor envergadura se desarrollan en Orihuela y Murcia, donde el ritmo constructivo decrece al producirse la secesión de los territorios que conformarán la diócesis de Orihuela.

⁵⁶ VILAR, J.B.: op. cit. p. 770.

⁵⁷ *Ibidem*, p.59-70. Tras el Levantamiento de los Agermanados, que en Orihuela tuvieron plaza fuerte, Carlos I se opuso reiteradamente a la causa oriolana, consiguiendo de los papas varias bulas de revocación motivadas por otras tantas apelaciones a la Rota del concejo y cabildo de Orihuela. La primera de León X, bula fechada el 27 de marzo de 1517, y dos más que confirmaban la anterior en 1525 y 1530. Estas bulas de confirmación fueron necesarias por la negativa del cabildo colegial y el consell de Orihuela a admitir de la derogación en 1512 y 1517 de la erección a Catedral de la Colegiata del Salvador. Finalmente el Emperador empleó la fuerza para hacer cumplir al consell y cabildo de Orihuela las bulas papales. Pero como el consell de Orihuela no cejaba en apelar al tribunal de la Rota en lo que consideraba una vulneración de sus derechos, Carlos I iniciaría a partir de 1533 un proceso de entrevistas y negociaciones entre el consell y cabildo de Orihuela y el obispo y cabildo de Murcia para llegar a una solución del conflicto. Sin embargo estas negociaciones se demorarían hasta el final de su reinado y no conducirían a solución alguna tanto por la oposición de las partes, como por la ambigua postura del monarca. Las difíciles relaciones entre el cabildo colegial de Orihuela y el Convento y Colegio de Predicadores, establecido en la ciudad en 1540 por el oriolano y futuro arzobispo de Valencia Fernando de Loaces, complicaron todavía más el problema.

erección, el Pavorde de la Colegiata de Orihuela don Diego Fernández de Mesa, que supo ganar para su causa al monarca, y el oriolano don Fernando de Loaces, por entonces Arzobispo de Tarragona y muy vinculado a la Casa Real⁵⁸.

Felipe II inauguró solemnemente el 12 de septiembre de 1563 las Cortes de Monzón, y el Rey juró llevar a término la creación de un obispado con sede en Orihuela, con el respaldo y aprobación de los brazos noble, eclesiástico y popular del Reino de Valencia. Curiosamente, la razón que más pesó en el ánimo del monarca para conceder la tan ansiada mitra y realizar la segregación de Orihuela respecto de Cartagena, fue la elevada población de moriscos de la Gobernación de Orihuela, que por lo tanto requería la atenta vigilancia de un pastor episcopal que velara por su instrucción⁵⁹.

El Rey mostró gran diligencia en dar los pasos precisos para que la mencionada disgregación se realizase y desde Monzón inicia las acciones necesarias. El 26 de noviembre escribe al arzobispo de Valencia para informarle que una vez segregada Orihuela, esta nueva diócesis sería sufragánea de aquélla mientras que la de Cartagena lo sería de otra de Castilla, en lugar de la de Roma⁶⁰.

El Papa Pío IV en consistorio celebrado el 14 de Julio de 1564 firmó la bula que dividía el Obispado de Cartagena y creaba de la Diócesis de Orihuela con el territorio segregado nombrando a Gregorio Gallo de Andrade, como su primer obispo. En ese mismo documento el pontífice concede de *motu proprio* y de *especiali gratia*, al Pavorde, Dignidades y Canónigos de la Catedral de Orihuela los mismos privilegios, favores, gracias e insignias “que por derecho o costumbre usen y gocen los Capitulares de las demás Catedrales del Reino de Valencia y de los restantes de España”⁶¹.

Superados los impedimentos que de nuevo alegó el cabildo de Cartagena⁶², las Bulas y Letras Apostólicas de Erección en Catedral fueron expedidas en Roma en febrero

⁵⁸ VIDAL TUR: op.cit, vol Ip.67-70.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p.70, 72-73 El 23 de diciembre nombra a don Francisco Roca, Deán de Gandia, comisionado para dirimir cuáles serían los territorios a segregar de Cartagena y que formarían la nueva diócesis de Orihuela, qué poblaciones la integrarían, con qué rentas decimales podría contar, qué personal podría sostener, cuáles serían las rentas de su Mensa Capituli. Desde Cuenca el 2 de mayo de 1564 ordena a su embajador en Roma que informe a su santidad Pío IV de sus deseos respecto a la creación de la mitra de Orihuela y de las informaciones realizadas por el Deán de Gandia, y que además hiciese la presentación de quien sería su primer obispo. Ese mismo día el propio monarca escribe personalmente al Papa sobre esta cuestión en los siguientes términos: “MUY SANTO PADRE: El Comendador Mayor de Castilla, mi Embajador, dará razón a Vuestra Santidad de lo que escribo respecto a la creación de la Iglesia de Orihuela en dignidad Episcopal, para lo cual, siendo como es de nuestro real patrimonio y esperando que nuestro Señor será de ello servido y las cosas de aquella Iglesia tengan el asiento y orden que convenga, con descargo de mi conciencia, he presentado a ella al maestro Gregorio Gallo, (...)”.

⁶¹ *Ibidem*, p. 135.

⁶² *Ibidem*, p.69, 73-74. De nuevo esta corporación eclesiástica alegó insuficiencia de rentas para sostener la nueva diócesis. El Rey comisionó de nuevo al Deán Roca para una nueva investigación que reveló como falsas las alegaciones de los canónigos de Murcia, siendo por su obstinación algunos de ellos puestos a disposición del Santo Oficio.

de 1565. El Papa Pío IV las encomendaba para su ejecución al arzobispo de Valencia, al arcediano de Alcira y a un canónigo de la catedral de Valencia. El consell, a requerimiento del Pavorde Fernández de Mesa, atrasó los festejos por la consecución de la tan ansiada dignidad episcopal hasta que el nuevo obispo realizara su entrada solemne en la ciudad, y ordenó que el primer día de mayo fuera festivo a efectos de trabajo para que todo el pueblo visitara la nueva catedral y ganara el jubileo⁶³. El edificio del antiguo Hospital del Corpus Christi, situado en la actual Calle Mayor junto a la nueva catedral sería la residencia oficial de los obispos de Orihuela⁶⁴.

⁶³ VIDAL TUR: op. cit, vol I, p. 75-77. El Rey escribe por separado el 7 de mayo al cabildo eclesiástico, al gobernador de Orihuela y a los jurados de Alicante informando que en breve las dignidades señaladas por el Papa, con la excepción del arzobispo de Valencia en atención a su salud, acudirían para dar ejecución a las bulas, y que por tanto faciliten en lo posible la labor de los mismos. Dicha ejecución no se produjo hasta febrero de 1566 unos días después de que Felipe II ordenara urgentemente la provisión mediante una carta fechada el 7 de marzo de 1566 y dirigida al abogado fiscal de Orihuela.

⁶⁴ VILAR, J.B.: op. cit. 753. En 1558 el consell de Orihuela permutó con el obispo de Cartagena el portugués D. Esteban de Almeida, el viejo caserón del Hospital General de Orihuela o del Corpus Christi propiedad de la institución municipal oriolana, por el antiguo y ruinoso Monasterio del Temple, propiedad y residencia tradicional en Orihuela del los obispos de Cartagena.

Parte Primera. Bloque 1: LA CATEDRAL DE ORIHUELA.

Capítulo II: Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.

Durante la Edad Moderna Orihuela alcanzó su máxima relevancia política eclesiástica y cultural, pero al mismo tiempo se cementan las causas de su posterior declive. En el siglo XVI añadió al rango de capital política y administrativa, el de sede episcopal. Paralelamente se inició el proceso que desembocaría en la creación de la Universidad de Orihuela, que se prolongó hasta el reinado de Felipe IV. Sin embargo este brillante panorama institucional y cultural que sólo tenía parangón con la propia Valencia capital del Reino, no fue acompañado por un crecimiento demográfico y una adecuada diversificación comercial, como sí ocurrió con sus vecinas Murcia y Alicante. Las graves epidemias que asolaron la ciudad durante el S. XVII y las consecuencias políticas de la Guerra de Sucesión, marcaron la curva de inflexión y la paulatina postración de la capital del Bajo Segura.

En los siguientes epígrafes se realiza una semblanza del contexto histórico, social y económico de Orihuela durante la Edad Moderna, y que afectan a diferentes aspectos de esta investigación.

1. Límites del obispado entre 1564 y 1750, y valoración del mismo en el contexto hispano.

La creación de la sede oriolana se enmarca en la política de remodelación diocesana que llevó a cabo Felipe II¹. Según Ignasi Fernández Terricabras esta política perseguía asimilar las fronteras diocesanas a las civiles y aumentar el control religioso sobre la población². Ambos factores confluían en el caso de la mitra de Orihuela. Además del ya expuesto problema territorial, la Gobernación de Orihuela tenía un importante contingente poblacional morisco. Esta población se encontraba bajo la jurisdicción del Bayle de Orihuela, y mantenía sus costumbres y la práctica de su religión, por lo que sus diezmos, recaudados por los agentes del Bayle, no repercutían en la Iglesia Católica³.

La libertad de usos y costumbres de la que gozaba la población musulmana en la Gobernación de Orihuela desde la Reconquista se interrumpió en 1524, cuando se cerraron las aljamas y se decretó su bautismo forzoso, adquiriendo los moriscos conversos la

¹ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 227-228.

² *Ibidem*, p.229-232.

³ VILAR, J.B.: op. cit. 733.

condición de cristianos nuevos⁴. La presencia de los moriscos no era muy relevante en las ciudades de Orihuela y Alicante, pero sí en Elche donde alcanzaba el 50% de la población, y en el conjunto de la Gobernación, especialmente en las áreas rurales controladas por la nobleza, donde había numerosas aldeas y caseríos pobladas exclusivamente por ellos⁵. A partir de esa fecha en muchos señoríos se ampliaron y elevaron templos, normalmente a iniciativa de sus titulares⁶. No obstante hubo lugares en los que convivirán los edificios de la mezquita y de la parroquia cristiana hasta el momento de la Expulsión de los Moriscos en el S. XVII⁷.

Esta situación debió influir para que la creación de la Diócesis de Orihuela fuera la primera propuesta de remodelación del mapa eclesiástico hispano que Felipe II presentó al Papa Pío IV, y cuya bula de erección se proclamó en 1565, un año antes de la clausura del Concilio de Trento. El Papa respondió con gran prontitud a esta demanda de Felipe II porque confluían “todas las causas previstas en el derecho canónico para la creación de una nueva diócesis: la extensión de los obispados, la calidad de la nueva sede, el deseo del príncipe, la súplica del pueblo, la extinción de discordias entre ciudades, etc”. Especialmente impactante para Pío IV es la existencia en el territorio del nuevo obispado de “tan gran número de moros que viven casi a la morisca, como escribe Su majestad, cosa verdaderamente deplorable e intolerable en medio de un reino tan católico, y por eso juzga necesario que tal provisión se haga cuanto antes y se provea de un pastor católico, religioso y prudente (...)”⁸. La importante herencia morisca no se anuló ni con la expulsión, ni con la conversión, y se conservó en la cultura tradicional, lo cual tiene su eco en las composiciones de Navarro.

La Bula de Erección segregaba del obispado de Cartagena todos aquellos territorios que pertenecían a la corona de Aragón, y que hasta entonces se incluían en el Vicariato de Orihuela, el cual estaba integrado por el territorio de la Gobernación homónima y los términos de las villas de Caudete y Ayora, pertenecientes a la Gobernación de Valencia. Todos ellos conformaron a partir de 1564 la Diócesis de Orihuela. A pesar de la celeridad que demandaba el Papado, el proceso de verificación y creación del obispado todavía no

⁴ GUTIÉRREZ-CORTINES, CORRAL, C.: op. cit. p. 29.

⁵ VILAR, J.B.: op. cit. p. 126.

⁶ GUTIÉRREZ-CORTINES, CORRAL, C.: op. cit. p. 29. En estos casos era frecuente, que el ordinario concediera al titular aplicar parte de los diezmos que le correspondían a su territorio, a la edificación del nuevo templo, mientras durara la construcción del mismo. La mayoría eran parroquiales, para propiciar la conversión.

⁷ AGUILAR HERNÁNDEZ, J.: *Historia de Albatera*, Ayuntamiento de Albatera, Albatera, 1998, p. 135, 157. Tal es el caso de Albatera, localidad alicantina de la comarca de Orihuela.

⁸ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 233.

estaba concluido en 1577⁹, y no completó hasta la consagración del templo catedral en 1597¹⁰.

Los nuevos beneficios, dignidades, canónigos y capellanes que se instituyeron en el coro catedralicio de Orihuela se incluyeron en el Real Patronato, tal y como concedía al Monarca la bula de Pío IV, en lo que supone un reconocimiento del derecho por cruzada o conquista “in partibus infidelium”¹¹. Hasta 1707, la designación de los titulares de los beneficios del Coro de la Catedral de Orihuela se elevaba al Monarca a través del Consejo de Aragón¹², y a partir de esa fecha a través de la Cámara de Castilla¹³.

Felipe II puso un gran interés en la regalía del derecho de patronato como medio de aumentar el control de la Corona sobre el estamento eclesiástico, continuando en este sentido una línea de acción emprendida ya por los Reyes Católicos, y que en el reinado de su padre no experimentó grandes avances¹⁴. La lectura política de la creación de la Diócesis y Catedral de Orihuela, resulta todavía más evidente si se tiene en cuenta que el Patronato Real no tenía en el ámbito eclesiástico secular de la Corona Aragón una presencia tan destacada como en Castilla¹⁵. Las diócesis creadas en el Reino de Granada, todas ellas

⁹ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op. cit p. 232.

¹⁰ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II, p. 136. La consagración no se llevó a cabo hasta que se concluyeron una serie de reformas edilicias que se realizaron en el templo a partir de 1564. Durante ese periodo se modificó todo el ala Norte, el portal Sur para acoger el nuevo órgano, y se levantó el Aula y Anteaula Capitulares. El director de las obras fue Juan Anglés, nombrado arquitecto de la nueva diócesis y que también intervino en el Colegio-Universidad de Santo Domingo.

¹¹ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 174.

¹² *Ibidem* p.218-220. El Consejo de Aragón tuvo su sede en la Corte durante el S. XVI y XVII, y estaba integrado por un Vicecanciller (presidente), seis Regentes (dos de Aragón, dos de Cataluña y dos de Valencia) y un Tesorero que contaban con la ayuda de cuatro secretarios a quienes correspondían respectivamente los asuntos de Aragón (Protonotario del Consejo), Cataluña, Valencia y Baleares-Cerdeña. El recorrido burocrático de las consultas del Consejo de Aragón ha sido menos estudiado que el de Castilla.

¹³ CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: *El Real Patronato en la Corona de Aragón. El caso catalán (1715-1788)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1997, p. 26-37. La Cámara de Castilla (también llamado Consejo de la Cámara), era un organismo independiente y autónomo cuyos miembros eran elegidos únicamente entre los integrantes del Consejo de Castilla. Aunque su origen se remonta al reinado de Carlos V, Felipe II en 1588 le concedió estatutos disponiendo que en adelante se despacharan en ella todos los asuntos tocantes al Real Patronato, Gracia y Justicia de la Corona de Castilla. Estaba integrada por un Presidente, que era también el del Consejo, varios Camaristas (entre tres y seis, sin número fijo), y tres Secretarios que se ocupaban respectivamente de los asuntos de Gracia, Justicia y Real Patronato. La abolición del Consejo de Aragón fue resultado de los Decretos de Nueva Planta y tuvo lugar el 15 de julio de 1707. Ese mismo día se traspasaron las funciones del abolido Consejo de Aragón a la Cámara de Castilla donde se creó una secretaría más para Gracia, Justicia y Real Patronato de la Corona de Aragón. En 1713 se suprimió la Cámara de Castilla pero se mantuvieron las cuatro secretarías con las que contaba con idénticas atribuciones. En 1715 se restauró la Cámara de Castilla con la misma organización que tenía. La Cámara de Castilla contaba cuando era necesario con el asesoramiento del Fiscal del Consejo de Castilla. En 1735 Felipe V creó el Fiscal de la Cámara, para asuntos exclusivos del Real Patronato.

¹⁴ *Ibidem* p. 201 y ss.

¹⁵ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 179. Sin embargo el Patronato Real de la Corona de Aragón, era muy influyente en el ámbito del clero regular. Tanto es así que el Capellán Mayor de este Reino era el Abad de Santes Creus. En Castilla lo era el Arzobispo de Santiago.

también bajo Patronato Real y con importante población morisca, sirvieron de precedente y modelo para la organización de la diócesis oriolana¹⁶.

Según Vilar “las dimensiones relativamente reducidas de esta diócesis y su tardío establecimiento explica que bajo el Antiguo Régimen la Iglesia de Orihuela figure entre las de rentas más bajas de España. Los 10.000 ducados reunidos anualmente por el clero oriolano en el S. XVII, quedan alarmantemente cerca de los 4.000 de Tuy, mínimo computado, coincidiendo con los ingresos de Mondoñedo y Ourense. Supera tan sólo a las paupérrimas diócesis de Almería y Guadix y a los minúsculos obispados de Albarracín, Barbastro, Teruel, y a alguna pequeña mitra de la Cataluña interior”¹⁷. Sin embargo, el mismo autor señala que “la situación real de la mitra oriolana no resulta tan precaria como pudiera parecer a primera vista. Obispados como el de Cartagena, que apenas duplicaba al de Orihuela en ingresos, cubrían un territorio cinco veces superior, y contaban con una población que doblaba a la oriolana. Las rentas orcelitanas se aproximaban a las de Oviedo, dos veces y media más extensa, y cuatro veces más poblada”¹⁸.

La creación de la Diócesis de Orihuela no influyó en las condiciones económicas de sus principales templos. Las parroquias de la Gobernación de Orihuela comprendidas en el territorio de la diócesis de Cartagena disfrutaban de un régimen jurídico especial y habían gozado de autonomía económica desde el S. XIII, lo cuál les concedía una situación financiera sumamente favorable. Las competencias relativas a sus Fábricas, que como se expone más adelante gozaban de la Tercia Real y de la Quinta Casa, implicaban a laicos y eclesiásticos y favorecieron el desarrollo de los importantes programas edilicios del Salvador, Santa Justa y Santiago en Orihuela, San Martín en Callosa, Santa María en Elche y San Nicolás en Alicante, estos dos últimos templos elevados después de la secesión de la mitra murciana. Es más, en opinión de Gutiérrez-Cortines, la creación de la nueva diócesis tuvo un efecto negativo en la actividad edilicia de estas Fábricas, que vieron progresivamente limitadas sus libertades y privilegios debido al creciente control episcopal que se manifiesta a partir de Trento¹⁹. Pero los obispos de Orihuela no consiguieron siempre imponer su voluntad; y sirva como ejemplo el irrealizado proyecto episcopal de ampliar la catedral oriolana a mediados del S. XVIII que no llegó a realizarse por la oposición de cabildo y concejo²⁰.

¹⁶ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 183-185.

¹⁷ VILAR, J.B.: op. cit. p. 793.

¹⁸ *Ibidem*, p. 794

¹⁹ GUTIÉRREZ-CORTINES, CORRAL, C.: op. cit. p. 18.

²⁰ Este asunto es objeto de una publicación de RAMÍREZ, J.A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Patronato Angel García Rogel, Orihuela, 1978.

Los antiguos arciprestazgos, con sedes en Orihuela, Elche, Alicante y Ayora, ahora fueron elevados a vicariatos²¹. Cuando en 1600 el Templo de San Nicolás de Alicante se elevó a Colegial, el mapa de la nueva diócesis se alteró, agudizando también los conflictos irresolubles entre las ciudades de Alicante y Orihuela por la capitalidad de la Diócesis y la Gobernación. A lo largo del S. XVII ambas ciudades tendrán un crecimiento económico y poblacional muy desigual, puesto que Alicante alcanzará mayor población gracias a su puerto, así como una mayor importancia económica y estratégica. Esto provocó que en su momento pugnase por alcanzar la relevancia administrativa y política de Orihuela, pretendiendo sustituirla como Capital de Gobernación y Obispado²².

Con excepción del minúsculo Vicariato de Ayora, a lo largo del S. XVII se mantuvo la coincidencia entre la demarcación administrativa (Gobernación) y eclesiástica (Diócesis) de la época de Felipe II. Los Decretos de Nueva Planta dividieron todo el Reino de Valencia en trece Gobernaciones o Corregimientos. El antiguo territorio de la Gobernación de Orihuela quedó dividido en dos Corregimientos independientes, uno con capitalidad en Orihuela y otro en Alicante²³. Esta división territorial civil se mantuvo hasta el S. XIX cuando se creará la actual demarcación provincial de Alicante²⁴.

2. El Colegio-Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.

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

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

Los predicadores inician las obras de su convento en 1512, fecha en que el consell les concede la propiedad tanto de la ermita como de unas casas contiguas para la nuevo edificio; el templo fue consagrado en 1527, cuando la modesta construcción

²¹ VILAR, J.B.: op. cit. p. 786.

²² ANTONIO MESTRE Y OTROS, *Historia de la Provincia de Alicante, Tomo IV La Edad Moderna*, Ed. Mediterráneo SA, Murcia, 1985, p. 219-222.

²³ *Ibidem*, op. cit. p. 220.

²⁴ *Ibidem*, p. 221. En 1789, el Conde de Floridablanca establece un cambio de nombre. A partir de esa fecha las Gobernaciones o Corregimientos se denominarían en lo sucesivo Distritos, y el antiguo Reino de Valencia recibía el nombre de Provincia.

todavía no había sido concluida²⁵. La nueva fundación fue sancionada por Julio II en 1512, por Fernando “el Católico” en 1513 y por Carlos I en 1528. Finalmente, el Capítulo General de la Orden de Predicadores la elevó a Priorato en 1532²⁶.

En 1546 cuando don Fernando de Loaces ocupaba la mitra ilerdense, decidió fundar en este convento de Orihuela un Colegio y Universidad para la Orden de Predicadores, que además sirviera de honra para su ciudad y de mausoleo particular. Tal alarde de generosidad para con un convento tan modesto, dejando de lado extendidas leyendas piadosas, parece fundamentarse únicamente en la presencia en el mismo de su sobrino Juan de Loaces.

Para la consecución de sus objetivos, era necesario sustituir la pobre fábrica original por una suntuosa construcción, acorde con el rango del mecenas y capaz de acoger el estudio general de los dominicos. Para procurar el sostenimiento de la construcción del edificio y de la fundación, Fernando de Loaces realizó importantes donaciones en vida, dejando a su muerte al Convento como su heredero universal, para garantizar así el sostenimiento y control de esta nueva institución²⁷.

En 1552, Julio III lo eleva a Colegio Pontificio con derecho a títulos académicos²⁸, y Pío V en 1569 a Universidad de Predicadores con acceso a laicos, convirtiéndola de hecho en Universidad Pontificia. En todos los documentos figura la fundación del Colegio-Universidad como una creación unilateral de Loaces, cuya responsabilidad de ejecución recae únicamente en la orden dominica, y de la que queda fuera el Consell, y, obviamente, el Obispo y Cabildo Catedralicio oriolanos que todavía no existían, hecho que provocará a la larga graves problemas entre estas instituciones²⁹.

El inicio de las clases se demoró hasta 1610, debido al grandioso programa edilicio³⁰ que el propio Loaces había establecido en su obra pía, así como por las dificultades impuestas por la Universidad de Valencia y el contencioso con el propio cabildo oriolano³¹.

²⁵ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: op. cit. p.514, 519.

²⁶ SÁNCHEZ PORTAS, JAVIER: *El Colegio de Santo Domingo*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1988, p.15.

²⁷ *Ibidem* p.19.

²⁸ MARÍAS, F. Y BUSTAMANTE, A.: “Don Fernando de Loaces y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela” en *Actas VIII CEHA*, Murcia, 1988, p.206.

²⁹ MARTÍNEZ GOMIS, M.: *La Universidad de Orihuela, 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, Instituto Juan Gil Albert, Alicante, 1987, p. 148.

³⁰ MARÍAS, F. Y BUSTAMANTE, A. op. cit. p.206. y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: op. cit. p. 514.

³¹ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: op cit. p.514.

El conflicto con esta última institución, estaba relacionado con los diezmos y con el florecimiento económico de los dominicos oriolanos, en el que influyeron varios factores. En primer lugar, se vieron favorecidos por Fernando “el Católico”, que había eximido al Convento de N^a S^a del Socorro del pago de los diezmos correspondientes al Rey, y que repercutían en la Fábrica de la Catedral. Por otro lado, el privilegio de Pío V que convertía al Colegio en Universidad, le eximía además de contribuir a “diezmos y primicias, y subsidios y derecho de general y sisas, y demás”³², lo cuál afectaba a la Mensa Capitular y al Consell. Además, la herencia de don Fernando de Loaces permitió la compra de tierras, propiciando que los dominicos acapararan en su totalidad varios señoríos, dejando de percibir por ellos Cabildo y Consell los correspondientes impuestos.

Sin embargo, la oposición de la Universidad de Valencia a la creación de otra universidad en el territorio valenciano provocó la unión de todas las instituciones locales que, dejando de lado las rencillas existentes hasta ese momento, hicieron causa común. En diciembre de 1603 los concejos de Alicante y Orihuela junto con el de Murcia, enviaron respectivas misivas al rey para solicitar el reconocimiento real de la institución académica pontificia que, sin embargo, fue denegado. Por otro lado en 1610 los dominicos sellaron una concordia con la Catedral, que supuso el final del conflicto con el cabildo y la entrada en la institución universitaria de los canónigos y dignidades que estuvieran en posesión del título de doctor, sin que por ello tuviera la institución catedralicia que contribuir económicamente en el proyecto universitario. Este acuerdo también concedía validez académica a los cursos de Teología Escolástica y Casos que eran impartidos en la catedral por el Maestrescuelas y Doctoral a los futuros sacerdotes. El consell condicionó su entrada en el proyecto al otorgamiento de la Cédula Real³³.

La Universidad de Orihuela inició su andadura como institución pontificia. Entre 1613 y 1643, el cargo de Canciller, máxima autoridad universitaria, fue desempeñado por un dominico y el de Rector por un capitular³⁴; los miembros del cabildo “tenían una presencia preponderante en el Claustro Facultad de Cánones y Leyes, compartida por los juristas de la ciudad. En Teología eran los dominicos, quien llevaba la voz cantante, junto a elementos del cabildo catedralicio. En Artes, los doctores colegiales dominaban

³² MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit. p. 153.

³³ *Ibidem*, p. 162.

³⁴ *Ibidem*, p. 187. Había dos Rectores uno para el Colegio, que debía ser dominico, y otro para la Universidad, que era un capitular. El control de toda la institución Colegio-Universidad, recaía en un Canciller; este puesto que controlaba las cuestiones económicas era ocupado por el Rector del Colegio.

la situación en compañía de otros doctores pertenecientes a las órdenes religiosas establecidas en Orihuela: carmelitas y mercedarios preferentemente. En Medicina, Claustro Facultad dotado por el Consell, el elemento seglar era en exclusividad el que ostentaba la dirección”³⁵.

El reconocimiento de Universidad Real llegó en 1646, tras la firma de una nueva concordia en 1643, esta vez con la Ciudad. En ella Dominicos y Consell se repartían el sostenimiento económico de las cátedras, por lo que la Universidad quedó bajo su control, mientras que el Cabildo, que mantuvo el status anterior y no se involucró económicamente, quedó relegado a un tercer lugar³⁶. A lo largo de su andadura “los catedráticos estarían en todo conflicto al lado del grupo que financiase las cátedras que ocupaban, mientras que los canónigos con grado de doctor se apiñaban en un grupo dispuesto a contrarrestar cualquier menoscabo de su posición social y política en el ámbito urbano, que pudiese tener efecto a través de la Universidad”³⁷

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

3. El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.

Durante los S. XVI-XVIII convivieron dos sistemas monetarios denominados respectivamente de cuenta y corriente. El sistema de cuenta estaba integrado por valores “imaginarios”, y servía para establecer el valor de rentas o salarios. El sistema de cuenta lo integraban las monedas corrientes o de curso legal, que se acuñaban en oro, plata o vellón (cobre), en cada uno de los reinos peninsulares. La relación entre ambos se establecía a partir del valor ínfimo, que permitía la materialización en moneda corriente de los valores expresados en el sistema de cuenta.

³⁵ MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit. p. 187.

³⁶ *Ibidem*, p. 192.

³⁷ *Ibidem*, p. 193.

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 Moderna³⁸. Este sistema tenía a la libra como la unidad de mayor valor, 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* 12 *dines/dineros*, que era la fracción ínfima³⁹.

Durante la Edad Media, los monarcas de la Corona de Aragón establecieron esta equivalencia como sistema monetario corriente, incorporándose Valencia al mismo cuando se produjo su anexión en el S. XIII. Sin embargo a partir del S. XIV la evolución de la acuñación de moneda en las cecas de la Corona de Aragón se apartó de este sistema monetario. En la ceca de Valencia sólo la moneda de vellón que constituía la fracción mínima, se acuñó repetidamente con el valor del *dinero*, mientras que el oro y la plata se acuñaron con valores diferentes a la libra y el *sueldo*. De este modo, durante los S. XIV al XIX, los valores de la libra y el sueldo permanecieron únicamente como “monedas imaginarias” o de cuenta, mientras que el dinero debido a que era moneda de cuenta y también corriente servía de vínculo entre ambos sistemas⁴⁰. En Castilla ocurrió un proceso semejante que derivó en el sistema monetario de cuenta basado en el maravedí, el real de vellón y el ducado.

Esta notable diversidad en peso y denominación experimentada por las acuñaciones peninsulares de oro y plata desde el S. XIV, concedió paulatinamente al patrón monetario de la libra o del maravedí una importancia capital para calcular y fijar

³⁸ La identidad de este sistema monetario aparece con total claridad en el siguiente fragmento de ALENDA I, fol.21v: *A la Mensa de esta colegiata se aplicó una renta de 3113 Libras de la cuál se asignaron 2602 Libras 5 sueldos 6 dineros a colaciones, y a gastos 510 Libras 14 sueldos 6 dineros.*

³⁹ BELTRÁN, A.: *Introducción a la Numismática Universal*, Ediciones Istmo, Madrid, 1987. p. 598-610. “la libra era la unidad de peso en Roma, y equivalía a 327 grs. aproximadamente. En época carolingia se estableció como unidad monetaria equivalente a 20 sueldos y 240 dineros, y desde entonces fue usada en muchos países, entre ellos en el reino de Aragón donde se denominaba libra jaquesa de cuenta, de 20 sueldos de dineros jaqueses (p. 598). El sueldo o solidus también fue introducido por Carlomagno como unidad de moneda de plata equivalente a 12 dineros de vellón. En Valencia recibe como en Francia la denominación de “sou” (p. 607). El dinero o denario era una pieza de vellón de 1 o 2 grs. de peso que se extendió por toda Europa Occidental entre los S. IX y XIII; era la unidad de base del sistema formado por la libra, el sueldo y el dinero, valiendo el sueldo 12 dineros (p. 592). La jaquesa o dinero jaqués, era la moneda de vellón aragonesa que recibía ese nombre porque su acuñación se inició en Jaca por Sancho Ramírez. La mitad del dinero jaqués recibía el nombre de “menut” o “miaja” (p. 597). El vellón era una aleación de plata y cobre que dominó la acuñación del *dinero* medieval. Apelativo del real español de 34 maravedís, moneda ínfima de vellón en Castilla (p. 610)”.

⁴⁰ MATEU Y LLOPIS, F.: *La moneda española: Breve Historia monetaria de España*, Barcelona, 1946, p. 213.

el valor de rentas vitalicias, como las eclesiásticas, que finalmente se liquidaban en las monedas de curso legal⁴¹.

En el caso concreto de la catedral de Orihuela, los salarios y colaciones se calculaban y fijaban en libras, sueldos y dineros y se liquidaban en moneda de plata del Reino de Valencia. Las fuentes documentales consultadas aluden únicamente a dos monedas de plata: el *real* y el *dieciocheno*. La primera se acuñaba desde el S. XVI con peso y metal semejante en toda la península; en Castilla recibía el nombre de *real de a dos*, por ser su valor de dos reales de vellón. El *dieciocheno* sólo se acuñaba en Valencia, siendo su valor de dieciocho sueldos, de donde procedía su denominación. Fuera de Valencia se conocía con el nombre de *real valenciano*, y en Castilla equivalía a un real de vellón y medio.

A partir de los datos obtenidos y teniendo en cuenta la estabilidad que manifiestan ciertas partidas salariales entre 1565 y 1727, (como las 60L asignadas por la Fábrica al Maestro de Capilla), se puede afirmar que no hubo alteraciones notables en los valores de cuenta ni tampoco en su relación con el real de plata. En otras palabras: la equivalencia entre la libra, el *sous*/ sueldo, el real de vellón y el maravedí de un lado y el real de plata por otro permaneció sin alteraciones entre 1617 y 1727. Todo ello indica que las fluctuaciones que experimentaron durante esa misma etapa las dotaciones salariales aplicadas a organista e instrumentistas, no estuvieron influidas por alteraciones monetarias sino por otro tipo de “necesidades”.

Por último, señalar que aunque varios monarcas intentaron homogeneizar la realidad monetaria de los reinos hispánicos, fundamentalmente por la abundancia de falsificaciones, esta situación se mantuvo hasta el s. XIX con el nacimiento de la peseta. Ni siquiera la fuerte represión ejercida por Felipe V en los reinos de Aragón tras la Guerra de Sucesión evitó la circulación de moneda “foral”. “El 24 de septiembre de 1718, Felipe V dispuso una nueva emisión de cobre puro difícil de imitar, debido a la plétora de vellón falso que circulaba en Castilla, Aragón y Valencia. Felipe V procuró fijar el valor extrínseco de la moneda precisamente en su valor intrínseco, puesto que la sobrevaloración había producido la falsificación, y la infravaloración había conducido a los caldereros a fundir vellón. De un marco se acuñaban 102 maravedíes. El vellón nuevo fue acuñado en Aragón, Cataluña y Valencia, así como en Castilla; y aunque

⁴¹ DICC, V. organista, 1677, Acuerdo de 1-II-1677: *Hacen relacion del Acuerdo de 7 de Xbre y de ser el salario ordinario de 50L en moneda de plata de este Reyno, que paga la Fabrica por organista; cinco cahices de trigo en el granero del molino; y 10L de la Mensa; y 12 L por arpista que pagan ambas Fabrica mayor y menor de esta St^a Iglesia en dicha moneda.*

estos reinos habían sido privados de su autonomía algunos años antes (Aragón y Valencia en 1707 y Cataluña en 1714), ésta fue la primera moneda castellana obligada a circular en sus territorios”⁴². De esta forma todavía en 1727, fecha de la muerte de Navarro, se mantenía apenas sin modificaciones el sistema económico y monetario heredado de la época foral.

En el Anexo figura una explicación pormenorizada de cada una de las acuñaciones que se citan en las fuentes documentales relacionadas con esta investigación y una tabla de equivalencias. En esta tabla figuran las equivalencias entre los sistemas de cuenta castellano y valenciano y la relación de ambos con las monedas de plata citadas en las fuentes.

4. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.

Además de la monumental obra de Juan Bautista Vilar, la realidad económica y social de Orihuela y su comarca durante la Edad Moderna ha sido estudiada desde distintos puntos vista en los trabajos monográficos de Juan Antonio Ramos Vidal⁴³, y David Bernabé⁴⁴ a los que hay que añadir la tesis doctoral de Jesús Millán⁴⁵, de la que da cuenta indirectamente Mario Martínez Gomis en el capítulo primero de su monografía dedicada a la Universidad de Orihuela. A partir de todos ellos se ha elaborado este epígrafe.

4.1 Apogeo.

Cuando Orihuela se convirtió en sede episcopal en 1564, esta localidad que ostentaba el rango de Ciudad desde 1437⁴⁶, en su calidad de sede de la Gobernación, ocupaba tras Valencia el segundo puesto jerárquico en la Generalitat, siendo la tercera ciudad más poblada del Reino⁴⁷, tras la capital y Játiva. En ella confluían tres importantes vías de comunicación terrestre, una procedente de Madrid, otra desde Valencia y Alicante y la tercera desde Granada y Murcia. Destacaba la riqueza de su

⁴² HAMILTON, E. J.: *Guerra y precios en España 1651-1800*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 71.

⁴³ RAMOS VIDAL, J.A.: *Demografía, Economía y sociedad en la comarca del Bajo Segura durante el S. XVIII. (Desamortización durante el reinado de Carlos IV)*, Orihuela, 1980.

⁴⁴ BERNABÉ GIL, D.: *Monarquía y patriciado urbano en Orihuela, 1445-1707*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1990.

⁴⁵ MILLÁN, J.: *Transición y reacción en el sur del País Valenciano. La formación del capitalismo agrario y los orígenes del carlismo: Orihuela, 1680-1840*, Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, Dptº de Historia Moderna, Valencia, 1983.

⁴⁶ LLORENS ORTUÑO, S.: op. cit. p. 133: *Códice*, fol 141v-142v, Documento nº 196 (inseto en documento nº 195): 11-IX-1437, Gaeta, Sicilia, Alfonso “V el Magnánimo”, concede la categoría de ciudad a la villa de Orihuela, tras p. 273-274.

⁴⁷ VILAR, J.B.: op. cit. p. 105. Refleja en una tabla el vecindario de las poblaciones de la Gobernación; Orihuela y Catral, figuran con 2.520 vecinos, Elche con 1350 (400 moriscos), Alicante y aledaños con 1120, y Elda y Petrel con 700 (todos moriscos).

huerta, cimentada en un complejo sistema de regadío de origen romano y perfeccionado por los árabes, de la cuál hay referencias en todas las épocas. Sin embargo, este flameante panorama escondía una serie de problemas estructurales que a la larga propiciarían la decadencia de la urbe, ya evidente en 1800.

Como consecuencia de una repoblación incompleta, el conjunto de la Gobernación era un área de escasa y poco homogénea densidad de población, que se concentraban en los valles del Segura y Vinalopó, frente a amplias zonas costeras despobladas debido a la amenaza berberisca, la cuál impedía además el desarrollo de Guardamar y Alicante, los dos únicos núcleos urbanos costeros relevantes. Fuera de los recintos urbanos de Orihuela y Alicante, la población era mayoritariamente morisca, y sobre ella descansaba la producción agrícola. Las deficientes vías de comunicación impedían la salida de los perecederos productos agrícolas, por lo que los agricultores oriolanos preferían, a pesar de los inconvenientes aduaneros, desplazarse a la cercana Murcia para dar salida a sus productos. Este hecho propició una creciente vinculación de la comarca oriolana con Murcia, rasgo que limitó la vertebración interna de la Gobernación, y colaboró en el enconamiento de las rivalidades entre Alicante y Orihuela. Por otro lado, la zona estaba sujeta regularmente a una serie de desastres climáticos y naturales, que marcaban los denominados *años malos*, intercalados en periodos de buenas cosechas. Entre estos desastres climáticos cabe destacar los periodos de sequía y las crecidas anuales del Segura que, aunque beneficiosas⁴⁸, propiciaba la existencia de amplias áreas 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.

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

Por todo ello a lo largo de toda la Edad Moderna y hasta fecha bien reciente, Orihuela se mantuvo como centro agrícola y de servicios, precisamente las mismas

⁴⁸ En este sentido destacan las comparaciones con el Nilo que realizan varios escritores de la época y posteriores.

actividades que la habían aupado durante la Edad Media. Esto sin duda afectó a su aspecto físico, manteniendo rasgos medievales hasta fecha bien tardía. Las crónicas de los viajeros que atraviesan la ciudad durante los S. XV al XVII coinciden en el aspecto satisfactorio de la ciudad, destacando la suntuosidad de sus edificios y también su escasa población.

La mayor parte del S. XVI estuvo marcada por un importante crecimiento demográfico tanto de Orihuela como de su comarca basada en un óptimo rendimiento agrícola. En 1565 la ciudad tenía censados 1.693 vecinos que aplicando el coeficiente de 1:4'5⁴⁹ concede a este censo un valor en torno a 7.000 habitantes. La ciudad se localizaba entre el río y el monte de San Miguel al abrigo de una importante fortaleza cuyas murallas descendían por sus laderas hasta confluir con el muro perimetral de la ciudad, que tenía tres puertas; la oriental y la occidental se abrían a la ruta Alicante-Murcia que se continuaba en el interior de la ciudad en sus viales más importantes; el portal meridional se abría a la huerta. Salvo el pequeño Arrabal de San Agustín la ciudad se localizaba en el margen izquierdo del Segura, en torno a las tres parroquias del Salvador, Santa Justa y Santiago. El río se salvaba con dos puentes, cuya situación coincide con la actual. En el centro de la ciudad, el azud del río repartía las aguas a las principales acequias, que paulatinamente fueron ocultándose bajo calles y edificios. La parroquia del Salvador, elevada en sede catedral, albergaba la feligresía más selecta, y en su entorno, además del palacio episcopal, se situaba el del gobernador (después del Conde de Pino Hermoso, y hoy Biblioteca y Archivo Histórico), y junto a la puerta de Elche, el Convento y Colegio-Universidad de Santo Domingo; a ella pertenecían también los habitantes de la ciudadela situada en lo alto del monte de San Miguel. La Casa Consistorial y el Mercado de la Fruta se encontraban tras la cabecera de la parroquia de Santa Justa, en la "Plaza". A continuación y en dirección a Murcia la parroquia de Santiago, en cuyo límite se encontraba el santuario de la Virgen de Monserrate.

4.2 Postración.

Este optimista panorama cambió de iluminación en el siglo siguiente, cuando la Edad Moderna alcanza su momento de mayor postración económica. "Howbsbawm señala cómo en toda Europa hay una crisis de autoridad a mediados del S. XVII. (...). Él la vincula con las crisis de la población, de la producción del comercio, y de la expansión europea comenzada hacia 1620 y que culmina entre 1640-1670 (...).

⁴⁹ VILAR, J.B.: op. cit. p. 92.

También en España ocurre siendo el episodio catalán uno de sus más claros ejemplos, pero no el único”⁵⁰. Efectivamente, aunque la crisis que experimenta la ciudad y Gobernación de Orihuela en esos años está relacionada con la situación caótica de todo el conjunto europeo, ésta aparece agravada por dos acontecimientos muy particulares: la Expulsión de los Moriscos y la Peste de 1648. Ambos acontecimientos hicieron que la crisis global de 1620-1670, alcanzara en esta ciudad una crudeza tal que la sumió en un irreversible declive. A pesar de que en 1670 se inicia un nuevo periodo de bonanza económica, Orihuela no consiguió paliar las pérdidas sufridas, de forma que fue superada por el desarrollo económico y comercial de las urbes vecinas de Alicante, Murcia y Elche⁵¹.

Los efectos de esta fase se agravaron con la Expulsión de los Moriscos que aconteció en 1607. Esta medida provocó un descenso poblacional que afectó principalmente a la percepción de los censos y a la nobleza, principal propietaria de los terrenos ocupados por este grupo. El apoyo del consell a la apertura de la Universidad Pontificia en 1610 y a la que se añadió en 1645 el reconocimiento real, es efecto entre otras cosas del deseo de crecimiento poblacional tan recurrente en las actas de esta institución municipal, que consideraba el progreso demográfico de la urbe como el medio más útil para afianzar su importancia regional como capital civil, eclesiástica y cultural. A pesar de todo ello la primera mitad del S. XVII está caracterizado por una relativa reactivación urbana; sin embargo estas cifras positivas enmascaran la realidad de la situación pues coincide con un importante despoblamiento del entorno rural.

Los efectos de las epidemias de 1648 y 1678, esta última en menor medida, devolvieron a la población de Orihuela a los índices de finales del S. XV. En el primer brote, la mortandad fue tan grave que la población se redujo casi a la mitad. Juan Bautista Vilar señala que “entre el 15 de febrero y el 15 de julio de 1648 perecieron en la ciudad unas 5.000 personas. Resulta imposible hacer un cómputo preciso a falta de los libros parroquiales de enterramientos. En tanto la ciudad de Valencia perdió 16.789 habitantes lo cual supone el 34% de su censo, y en todo el ámbito regnícola la recesión demográfica representó el 15%, en Orihuela según datos de García y Mayer se alcanzó el 50%”⁵². Los efectos de la peste se arrastraron hasta finales del S. XVII, fecha en la que el consell de Orihuela conseguía solucionar las deudas contraídas durante ese

⁵⁰ VOLTES, P.: *Historia de la economía española hasta 1800*, Editora Nacional, Madrid, 1972, p. 273.

⁵¹ PLA ALBEROLA, P. J.: “La población alicantina en los s. XVI al VIII”, en *Historia de la Provincia de Alicante*, Ed Mediterráneo SA, Murcia, 1985, p. 20.

⁵² VILAR, J.B.: op. cit. p. 116.

periodo, especialmente con Santo Domingo, su principal acreedor. Como consecuencia de la peste se retrasó el despegue del Estudio General, pero convirtió al Colegio y Convento Dominico que lo sostenía, en la principal institución crediticia de la ciudad, merced a las importantes rentas, las adecuadas inversiones y los privilegios impositivos tanto eclesiásticos como civiles que disfrutaba.

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

La ciudad mantuvo un crecimiento constante, especialmente evidente en el Arrabal de San Agustín, hasta 1648, punto de inflexión de su evolución demográfica. En el siguiente cuadro se refleja el balance de población del municipio oriolano según los escasos censos conocidos, y reflejados en los trabajos de Jesús Millán y J.B. Vilar⁵³:

Tabla 2.1

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

Este balance positivo, sin embargo, es muy inferior al experimentado por Alicante en el mismo periodo, cimentado en el espectacular incremento de su actividad portuaria a lo largo del S. XVII. El fin de la amenaza turca y berberisca, y el

⁵³ En ambos casos recogidos en MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit. p. 50-52.

establecimiento de la Corte en Madrid, que convirtió a Alicante en su salida más cercana al Mediterráneo, propiciaron un desarrollo imparable de su puerto que superó durante el S. XVII y buena parte del XVIII en movimiento mercantil a los de Barcelona y Valencia. Carlos II fue el principal benefactor de la capital costera de la Gobernación que a finales de su reinado alcanzó la población de Orihuela⁵⁴.

Esta situación motivó a lo largo de todo el S. XVII una intensa rivalidad entre Orihuela y su ciudad portuaria; este enfrentamiento adquirió su punto más álgido a finales del S. XVII cuando Orihuela y Murcia plantearon el proyecto de hacer navegable el Segura, y la intención de la capital de la gobernación de habilitar Torrevieja como puerto propio. Finalmente el imparable desarrollo urbano de Alicante, eclipsará el de Orihuela, terminando por suplantarla como capital administrativa y económica del Sur del Reino de Valencia a partir de los Decretos de Nueva Planta. Orihuela después de esa fecha sólo conservará hasta el S. XX el rango de capital eclesiástica.

4.3 Recuperación.

El crecimiento demográfico y económico experimentado por el conjunto del territorio español desde las décadas finales del reinado de Carlos II no fue interrumpido, ni mucho menos abortado por la Guerra de Sucesión. Pedro Voltes señala que esta contienda “no causó alteraciones de consideración en la riqueza colectiva. En importante proporción los gastos bélicos fueron pagados por las potencias extranjeras que resolvieron sus propios problemas peleando en suelo español, y fuera de casos excepcionales (como la destrucción de Játiva y el sitio de Barcelona) no abundaron las operaciones militares de resultado catastrófico. Por el contrario el esfuerzo bélico actuó sin duda como estimulante de la producción, lo cuál explica el hecho de que la guerra se enlace sin grietas con los programas de fomento puestos en marcha por la Dinastía Borbónica”⁵⁵. “El despegue económico del S. XVIII empieza a ser evidente hacia 1730 y desemboca en España en un alza de precios y una progresiva inflación a partir de 1772”⁵⁶, que coincide con la reforma monetaria a la que se alude el *Libro de Pesos y Medidas* conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

Los efectos del sitio de Orihuela no fueron comparables a los de Játiva y Barcelona, y mucho menos a los que provocó la epidemia de 1648 en la urbe

⁵⁴ MESTRE SANCHÍS Y OTROS: op. cit. p. 196 y ss. El bombardeo que Alicante sufrió en 1691 por parte de la armada francesa es considerado como un índice indiscutible de la importancia portuaria que Alicante ya había adquirido en ese momento.

⁵⁵ VOLTES, P.: op. cit. p. 284.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 299.

orcelitana⁵⁷. De esta forma el resultado del crecimiento económico sostenido iniciado en las últimas décadas del S. XVII empieza a ser evidente en Orihuela en la segunda década del S. XVIII, y se multiplica a partir de la tercera. En esta tesitura debe situarse la transformación de las colaciones en porciones canónicas producida en 1715. Esta medida provocó un continuo incremento en los emolumentos que percibían los beneficiados, entre los que se incluían algunos músicos. A partir de esa fecha el importe de sus colaciones quedó directamente vinculado a la evolución de los frutos correspondientes a la Mensa Capitular y de los beneficios producidos por la explotación de los bienes que le correspondían. Es posible que esta medida estuviera en relación no sólo con las reformas impuestas por Felipe V a los territorios valencianos, sino también con las primeras manifestaciones del importante desarrollo agrícola que la comarca de Orihuela experimentó desde finales del S. XVII, y que se incrementó conforme avanzó el S. XVIII.

El periodo comprendido entre 1680 y 1730, que enmarca la actividad profesional de Mathias Navarro, desde el punto de vista económico y demográfico puede calificarse como de “transición”. Este periodo está marcado por el cambio de tendencia decreciente de los años centrales del S. XVII, pero todavía con un crecimiento inferior al que se experimenta a partir de 1730. Las razones de la aceleración de este despegue a partir de esa fecha se basan en el éxito de las medidas sanitarias, alejamiento de los arrozales y desecación de pantanos. Estas mejoras repercuten en la calidad de vida y permiten el tan deseado estímulo para la inmigración. Destaca la labor del Cardenal Belluga, que tras la Guerra de Sucesión instituyó las Pías Fundaciones, que permitieron la desecación y puesta en cultivo de extensas áreas pantanosas y la creación de varias poblaciones; entre 1730 y 1754 se establecieron en ellas 2.481 personas. Desde 1730 Orihuela se

⁵⁷ VILAR, J.B.: *El Cardenal Belluga*, Ed. Comares SL, Granada, 2001, p. 52-83. En Orihuela se desarrolló un episodio bélico que tuvo una importante trascendencia política. El vecino Reino de Murcia se había proclamado a favor del Borbón, erigiéndose su obispo, Luis Belluga y Moncada, como el principal adalid de esta causa. Este prelado fue nombrado Capitán General del Reino de Murcia. Tras un frustrado sitio de la ciudad de Murcia, los austracistas se replegaron a Orihuela. El ejército borbónico al mando del General Medianilla, marchó desde Murcia y sometió durante dos días a Orihuela a un cruento saqueo que interrumpió la llegada de Belluga. La toma de Orihuela supuso también la incorporación de toda su Gobernación al bando borbónico, y el obispo de Cartagena fue nombrado por Felipe V, Virrey de Valencia. Orihuela se convirtió eventualmente en capital de la Valencia ocupada y en sus muros instaló Belluga su cuartel general. El Obispo permaneció en la zona de Orihuela y en sus dominios de Murcia procurando la adecuada intendencia al Duque de Berwick, quien dirigió las tropas borbónicas en Almansa en 1707. Tras esta victoria Belluga puso su cargo a disposición del monarca. En ese mismo año de 1707 los Decretos de Nueva Planta abolieron los Fueros Valencianos, y con ellos, la figura del Virrey de Valencia y del Gobernador y Bayle de Orihuela. Sin embargo durante las décadas que siguieron a la contienda e incluso después de renunciar a la mitra de Cartagena en 1724 y trasladarse como cardenal a Roma, donde murió en 1743, ejerció una importante influencia eclesiástica, moral, política e incluso económica sobre los territorios de la antigua Gobernación, y de los que trataré más adelante.

incorporó al ciclo demográfico moderno; Jesús Millan señala que a partir de esa fecha y hasta la última década del S. XVIII, experimenta un crecimiento evaluado en 94'72, cifra notable pero alejada del 230% del conjunto del Reino de Valencia; por otro lado la densidad poblacional de la zona era superior a la del conjunto del Reino de Valencia pero inferior al de otras zonas de regadío con menos posibilidades agrícolas⁵⁸. El geógrafo Cavanilles que se ocupó en profundidad del Reino de Valencia señala a finales de esa centuria, al referirse al Bajo Segura: “los vecinos son en corto número para cuidar con esmero del citado término”⁵⁹.

Coincidiendo con las dos etapas en que Navarro reside en Orihuela, se constata la presencia en esta ciudad de importantes talleres escultóricos y pictóricos relacionados con la actividad de los escultores Nicolás de Bussy, Antonio Caro, padre e hijo, y Laureán Villanueva, y de los pintores Senén Vila, Pedro Orrente y Bartolomé Albert, todos ellos vinculados a la decoración de la nueva fábrica de la iglesia del Colegio-Universidad, destruida por un terremoto en la década de 1670. Precisamente Santo Domingo de Orihuela junto con Santa María de Elche constituyen los conjuntos artísticos más ambiciosos que se desarrollan en ese momento en el territorio de la gobernación oriolana. Durante las primeras décadas del S. XVIII, Alicante también experimentará una notable actividad artística que tiene en Juan Bautista Borja su figura más representativa. Conforme avanza el siglo, Murcia, toma el relevo de Orihuela como principal centro creativo de la región, donde destacarán las figuras de Jaime Bort y Francisco Salzillo.

⁵⁸ MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit. p. 52

⁵⁹ CAVANILLES, A. J.: Vol II, p. 359, citado por MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit. p. 52.

Parte Primera. Bloque 1: LA CATEDRAL DE ORIHUELA.

Capítulo III: **Beneficios e Instituciones Económicas.**

El conflicto entre Castilla y Aragón por la jurisdicción eclesiástica de la Gobernación de Orihuela, que había durado más de doscientos años, se solucionó en 1564. En ello influyó la férrea voluntad de Felipe II, inmerso en aquellos años finales del Concilio de Trento en una remodelación diocesana de la Iglesia Española, especialmente en su aspecto territorial¹.

Las normas que regirían la estructura económica de la Catedral, que había fijado Alfonso X, así como las que estableció posteriormente el propio Felipe II, se mantuvieron hasta el Concordato de 1851.

En virtud de que los territorios de la diócesis de Orihuela y el templo que iba a ser su sede, se encontraban bajo patronato real desde la época de la Reconquista, Felipe II comisionó en diciembre de 1563 a don Francisco Roca, Deán de Gandia, para dirimir cuáles serían los territorios, poblaciones y rentas que se habían de segregar de Cartagena para integrar la nueva diócesis oriolana. El deán tenía también como objetivo calcular el importe de las rentas diezmales e inmuebles que le corresponderían a la nueva diócesis y, consecuentemente, qué beneficios podía sostener. El resultado de esta “comisión” encargada a Roca queda plasmado, por un lado, en el contenido de la Bula de Erección de Pío IV, en la que se establece los territorios a segregar, y por otro lado, en los beneficios que el monarca instituye sobre la dotación de la Mensa de la Catedral de Orihuela.

La Bula de Pío IV, que erigía en catedral el templo del Salvador y Santa María de Orihuela, confirmaba y mantenía los beneficios instituidos durante el periodo que este templo fue colegiata. Asimismo, debido a que este templo se encontraba bajo patronato regio desde Fernando III de Castilla, esta bula concede a Felipe II y a sus sucesores la ampliación de las dignidades (hasta 3 más), canonjías, beneficios y capellanías que consideren oportunas para el decoro del culto divino, pero sin que éstas causen perjuicio de la preeminencia de las antiguas². Por el mismo motivo este documento sometía también a

¹ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op. cit. p. 227-234

² ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano^{im} et Prebendis et aliorum ben^{orum} in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis*. Parte de este documento se transcribe en el Anexo Documental. Concretamente el párrafo en cuestión es el siguiente: Instituye “(...)in ipa ecclesia Oriolem per nos sic ut premittatur erecta pro maiori illiud decore et ampliori summi dei servitis preter preposituram que icubi dignitas post (...) fit at cum suis preeminentis prerogationis quas antea habuit remanca Ac alias Tres Dignitates nec nou Canonicatus et prebendae ac beneficia in preinfertis contenta tot alia et prebendas integras et dividias portione ac perpetua simplicia beneficia ecclesiastica et capellanas Evot (not) vobis predicto tamen Philippo Rege super hoc consulto opportunum videbitur et

tutela regia todo lo referente tanto la verificación de la erección de la nueva catedral, como a su correcto funcionamiento en el futuro³.

Entre 1564 y 1597, fecha de consagración de la catedral, se llevó a cabo una intensa actividad reguladora. A lo largo de este periodo se elaboraron los estatutos, se promulgaron las bulas necesarias para el correcto funcionamiento de la institución, y tomaron forma los usos y costumbres que regirían la vida diaria catedralicia en su conjunto y de la capilla de música en particular.

Como resultado de toda esta actividad “constituyente” se redactaron tres textos que servirían para regular el posterior devenir: *El libro de Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela*, que recoge los derechos y obligaciones de los miembros del Coro, así como de algunos de sus asalariados⁴, *El Libro Verde* de 1604, que regula el ceremonial catedralicio y que fue redactado por Luis Doménech, Maestro de Ceremonias⁵, y *El Manual del Archivero*, de 1607, firmado por Joseph de Alenda,

sine preindicio preeminentie et antelationis co& (coram) dem antiquorum dignitatum ac canonicatum et prebendarum ac illos proptre obtinentiam perpetuo erigere et instituere, Illaq& per vos sic erecta specificare et declarare (...).

³ *Idem. (...) Ac etiam quecunq& ordinationes et Statuta ad ecclesie Oriolem ac dilectorum filiorum eius Carli et personarum predictorum directioem et servituum divinum facientia licita tamen et honesta ac sacris Canonibus minime contraria condere et condita reformare aliaq& de novo toties quoties vobis placuerit edere que etiam postquam condita reformata et edita fueriunt ancte aplica confirmata et approbata fiut et esse censeantur co ipô ceteraq& in premissie et circa ea q molt necessaria et opportuna facere et exequi ancte ura curetis Nos enim vobis quo ad hec oia et singula plenam liberam et omnimodam potestatem et facultatem eadem auncte (ancte) concedimus per pater Et preterea vos(...)."*

⁴ Actualmente se conservan en el Archivo de la Catedral varios libros de Estatutos. El más antiguo, escrito en pergamino y cuidadosamente encuadernado en piel, se corresponde con la etapa colegial y está fechado en 1424; está redactado en latín, con algunos apéndices en valenciano como el que contiene unas estipulaciones referidas al organista. De la etapa catedral se conservan tres; los estatutos redactados en el S. XVI en valenciano que se conservan en legajo; una traducción que se realizó en el S. XVIII en idioma castellano que se conserva encuadernada en piel, y los Estatutos de 1875, que se conservan en una impresión de 1876. Además se conservan dos reglamentos ambos fechados en 1891, titulado respectivamente *Reglamento de Coro* y *Reglamento de Ministros*.

⁵ ArCO Sig 1100, *MANUAL E INSTRUCCIONES DE LAS COSAS QUE EL SACRISTÁN MAYOR, Y LOS OTROS SACRISTANES, Y CAMPANERO, DEVEN OBSERVAR Y GUARDAR*. Comienza. *la instrucción para los sacristanes segû es dever en el libro VERDE: que arregló y compuso El Lizdº Luiz Doménech Capellan del Rey Y Maestro de Ceremonias que fue en esta Stª Iglesia El año de 1604*, (en lo sucesivo LV). El ejemplar actual en idioma castellano debió ser traducido y copiado a principios del S. XVIII, tal y como se refleja en las fuentes documentales que a continuación se exponen. En cabildo de 4-I-1714 (ACO, vol 17, fol. 2v, Acuerdo de 4-I-1714), se ordena la traducción de los estatutos al castellano. Este trabajo no debió concluirse hasta 1720, pues en LF nº 1846, ejercicio de 1719/20, figura con fecha de 24-VI-1720, un pago a Gregorio Taormina por la traducción de los Estatutos del Punto. Por otro lado la copia conservada incorpora las modificaciones ceremoniales que se realizaron entre 1604 y 1720, tal y como he podido comprobar al consultar los Libros de Actas Capitulares. Al final del Libro Verde existen unos folios en blanco para incluir modificaciones posteriores a la redacción del mismo. Las anotaciones que aparecen en ellos están fechadas después de 1727, correspondiendo las últimas a principios del S. XX, lo que prueba la vigencia de este texto hasta fechas cercanas. Este manuscrito se encuentra ricamente encuadernado con una cubierta de piel teñida de verde, de la que procede su nombre.

Archivero, donde se recogen todas las normas relativas a los ámbitos administrativos, jurídicos y económicos⁶.

1. Dotación, Beneficios e Instituciones Económicas de la Catedral de Orihuela

La dotación económica sobre la que se sustentaba la vida catedralicia en la época de Navarro se canalizaba a través de tres instituciones económicas distintas denominadas, la Fábrica de la Catedral, la Quinta Casa y la Mensa Capitular o del Cabildo. Cada una de ellas llevaba una contabilidad distinta, pero colaboraban conjuntamente en sufragar el culto y el boato acorde al rango catedralicio que se concedió al templo principal de Orihuela. Los ingresos de la Fábrica de la Catedral y de la Quinta Casa se aplicaban a los gastos de mantenimiento del edificio catedralicio y a los salarios del personal que era necesario para el desarrollo del culto. La Mensa Capitular o del Cabildo⁷, también llamada la Mensa, sostenía todos los beneficios corales y los gastos necesarios para su correcto funcionamiento.

Juan Bautista Vilar destaca la importancia del diezmo en el sostenimiento de la Iglesia Diocesana Oriolana, origen de la mitad de sus ingresos⁸. Este rasgo se acentúa en el caso del Cabildo de Orihuela, puesto que sus bienes inmuebles fueron siempre escasos y se limitaron a un corto número de propiedades urbanas⁹. En el caso de Fábrica y Quinta Casa la dependencia del diezmo era total pues sus rentas eran exclusivamente diezmales, tal y como se expone más adelante.

Obispo y Cabildo, directa o indirectamente a través de Fábrica y Quinta Casa, eran los principales beneficiarios de las rentas diezmales, y por este motivo la institución catedralicia oriolana ponía gran celo en su recaudación y gestión¹⁰.

La Catedral de Orihuela delegaba la recaudación y gestión del diezmo que le correspondía en el Mayordomo del Cabildo, también llamado Mayordomo del Diezmo, cargo que desempeñaba un canónigo. Su función consistía en ocuparse de todo lo

⁶ Este documento presenta dos volúmenes, cuyo contenido coincide casi en su totalidad, siendo la diferencia más notable entre ambos unas “anotaciones” existentes en los folios iniciales del segundo volumen, y de las que carece el primero. El contenido de este manuscrito es una especie de resumen para instruir a los Archiveros de la Catedral realizado por otro que también lo fue, abordando diferentes temas: proceso de creación del obispado, beneficios eclesiásticos catedralicios, reparto de los mismos, y procedimiento para el cobro de diezmos de cada uno de los lugares, anotando cuidadosamente al margen las fuentes de donde obtiene su información. Hace especial hincapié en el origen de cada uno de los beneficios y de cómo éstos se homogeneizaron tras ser elevado el templo a catedral.

⁷ TERUEL, M.: op. cit. p. 31. La Mensa Capitular agrupa todas las retribuciones que sostienen los beneficios colegiales adscritos a una determinada iglesia, que se denomina catedral si en ella se encuentra la cátedra o sede episcopal.

⁸ VILAR, J.B.: op. cit. p. 800.

⁹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.39.

¹⁰ VILAR, J.B.: op. cit. 801

referente a este impuesto eclesiástico: recaudación, subasta de los productos en especie, y reparto a los beneficiados. Anotaba las entradas del diezmo y sus repartos en el Libro de Mayordomía, también conocido con el nombre de *Ginete* ¹¹.

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

1.1 La Fábrica de la Catedral.

Ojeda Nieto ha estudiado en profundidad el funcionamiento de esta institución en *El patrimonio de la Catedral de Orihuela* ¹². Los monarcas aragoneses confirmaron el privilegio dado en 1281 por Alfonso X, que otorgaba a perpetuidad las Tercias Reales correspondientes al término y después arciprestazgo de Orihuela a las Fábricas de las Iglesias de esta ciudad ¹³. La aplicación de este privilegio no tuvo alteración tras la erección en catedral, por lo que siguieron destinándose a este templo la mitad de lo recaudado en el arciprestazgo de Orihuela, dividiéndose la otra mitad por igual entre las parroquias de Santiago y Santas Justa y Rufina de la misma ciudad ¹⁴.

En 1626 Felipe IV aprueba los denominados *Estatutos Antiguos*, redactados por don Luis de Ocaña y Jerónimo Mingot los cuáles constituyen una recopilación de usos habituales hasta ese momento. En 1738 se redactan unas nuevas ordenanzas que suponen una verdadera reforma de la institución pero que excede nuestro marco temporal ¹⁵.

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

¹¹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.41- 42.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibidem* p.40. Estos documentos se conservan en el *Libro de los Privilegios* o *Libro Becerro*, estudiado y transcrito por LLORENS ORTUÑO, S.: op. cit.

¹⁴ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.43. En esta página figura el ámbito territorial del tercio diezmo destinado a la Fábrica de las Iglesias de Orihuela, que es el que corresponde al arciprestazgo de Orihuela con sede en la iglesia del Salvador. No obstante el tercio diezmo correspondiente a ciertas villas y lugares de este arciprestazgo se invertía en la Fábrica de los propios templos, como en Callosa y Catral o en otros menesteres, como el Tercio Diezmo de Guardamar que Carlos V lo aplicó a las construcciones de defensa de esta ciudad marítima, y el de Almoradí que correspondía al Colegio-Universidad de Santo Domingo.

¹⁵ *Ibidem*, p.23-24.

templos en que se invertía ese dinero¹⁶. En el periodo que nos ocupa, la Junta de Fábrica de la Catedral estaba formada por “miembros del Consell, (el Justicia y tres o cuatro Jurados), un representante del Obispo, un representante del Cabildo, el Mayordomo Fabriquero y los parroquianos (las ordenanzas de Ocaña y Mingot exigen 20 como mínimo). La presidencia correspondía al representante del Obispo o al del Cabildo, según se acordara. Las reuniones se realizaban, previa convocatoria, en el Aula Capitular o en la Catedral si se trataba de elegir al Mayordomo Fabriquero¹⁷. La Junta de Parroquia de la Catedral designaba anualmente el día de San Juan de Junio a un Mayordomo Fabriquero, que se encargaba de administrar la parte del Tercio-Diezmo que le correspondía a su Fábrica según las instrucciones que la propia Parroquia le señalaba, y para lo cuál podía contar con la ayuda de un síndico¹⁸. Tras ser elegido, el Fabriquero jura el cargo ante Justicias y Jurados del Consell, verdaderos patronos, ante los cuáles responde de su gestión anual en una reunión que se celebraba en los salones del Ayuntamiento el día San Juan de Junio (24 de junio)¹⁹. La actividad correspondiente a cada ejercicio anual se recogía en un volumen denominado Libro de Fábrica, custodiado en el Archivo Municipal hasta la actualidad.

Las rentas diezmales de la Fábrica de la Catedral se completaban con la gestión de un corto número de propiedades inmuebles (tierras o viviendas), procedentes de donaciones al templo, no al Cabildo. Sin embargo, la Fábrica no tuvo mucho apego por retener estos inmuebles y recurría a su pronta desamortización²⁰.

Los ingresos de la Fábrica, una vez concluidas las obras del edificio, se invertirán en el culto y mantenimiento del mismo, constituyendo los salarios de los músicos una de sus más importantes partidas. Ojeda Nieto analiza el uso de las rentas de la Fábrica a lo largo de los S. XVI al XIX, destacando que a lo largo de todo ese periodo “canónigos, sacristanes, capellanes y ministriles, (entre quince y veinte personas en total, incluyendo a manchadores

¹⁶ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.17-21. En años posteriores a nuestro estudio la Junta de Parroquia será sustituida por la Junta de Fábrica, un organismo más reducido que la Parroquia, y más fuertemente oligárquico (p.23 y 25). Esta posibilidad de delegación que ya aparecía en el privilegio de Alfonso X, fue desarrollada en otros documentos posteriores como en un privilegio de Martín I recogido en el *Libro de Privilegios*, copiado en LLORENS ORTUÑO, S.: op. cit. p.125: *Libro de Privilegios*, fol 155v, Documento nº223: 20-II-1404, Valencia. En él Martín I ordena a los rectores y parroquianos que elijan un fabriquero, el cuál deberá prestar juramento. También estará presente en el arriendo del tercio diezmo si se hace (no está transcrito en ningún otra publicación). Este documento se transcribe en la p. 290-291.

¹⁷ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p. 21-22.

¹⁸ Sus funciones se resumen en: “Cobrará, primero las rentas, esforzándose en ello, y exigiendo al síndico (persona que le ayuda en el cobro de hipotecas) el buen hacer de su oficio. Después abonará, y sobre todo, los intereses de los censos, procurando amortizarlos antes que nada, para más tarde pagar los salarios y los gastos ocasionados en el decoro, ritos y ornamentación del edificio” Extracto de lo contenido en los estatutos de Ocaña y Mingot de 1626. Recogido de OJEDA NIETO, J.: op.c. pg. 29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

²⁰ *Ibidem*, p. 62-65.

y campaneros), copan más de un cuarto de los ingresos de la Fábrica”²¹. Por otro lado, señala que estos salarios no sufrieron merma, lo cuál precisa que en época de crisis económica son otras partidas las que restringen su magnitud. Según Ojeda, este es el motivo que justifica el diferente valor porcentual que la suma de los salarios alcanza en el seiscientos. En el S. XVII, la partida salarial asciende al 53% del total del presupuesto de la Fábrica, mientras que en los restantes siglos se mantiene en porcentajes algo inferiores al tercio del total; concretamente corresponden a salarios el 26% en el S. XVI, el 31% en el S. XVIII y el 34% del total en el S. XIX²².

Ojeda Nieto advierte que a lo largo de estos 400 años existen unas partidas salariales fijas aplicadas a la “Música” (Apuntador, Capellanes del Número, Organista) y otras que varían según los gustos de la época²³. Posteriormente se aborda las funciones musicales de cada una de ellas.

Cabe añadir que entre 1678 y 1700 las Fábricas de la Catedral y de las otras dos Parroquias contaron con la ayuda por vía de préstamo de la “sisa de cane”. Este impuesto municipal sólo podía imponerse con el permiso real y gravaba con dos dineros cada libra de carne vendida. El motivo de su imposición fue la importante deuda contraída por las Fábricas de las Iglesias de Orihuela, debido a la severa crisis demográfica, y por lo tanto agrícola, económica y diezmal, derivada de la peste que asoló la comarca en torno a 1648. Este impuesto llevó una contabilidad propia, para lo que se creó una Junta de la Sisa integrada por el Justicia, dos Jurados, sendos representantes de Cabildo y Obispo, un Ciudadano y el Mayordomo. Este último tenía unas atribuciones similares al cargo homónimo de la Fábrica y se ayudaba de un síndico. Los ingresos obtenidos de esta forma se destinaron a obras que estaban pendientes, entre las que figura el retablo de la Capilla Mayor, que concluyó hacia finales de siglo Antonio Caro, y la reforma del órgano mayor²⁴.

1.2 La Quinta Casa.

Con ocasión de la erección en Catedral “sub uno pastore” del Templo Arciprestal del Salvador y Santa María de Orihuela, se concedió por Bula de 1512 *Quinta Casa mayor diezmera de cada lugar* en el ámbito de su arciprestazgo, en los

²¹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.77.

²² *Ibidem*, p. 75-77.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ *Ibidem*, p. 59-62.

mismos términos que lo disfrutaba la sede de Cartagena²⁵. A pesar de las derogaciones sucesivas se siguió recaudando hasta 1574 en beneficio de las tres parroquias de la ciudad, y a partir de esa fecha en exclusividad para la nueva catedral²⁶. Finalmente y tras la definitiva erección de 1564, Gregorio XIII en 1578 concedió la Quinta Casa a la Fábrica de la Catedral de Orihuela en el ámbito de todo el obispado. Esta concesión necesitó un nuevo deslinde para señalar aquellas propiedades que contribuirían a esta institución. El diezmo correspondiente a estas propiedades se separaba del diezmo general y se aplicaba directamente a la Quinta Casa y no entraba en el cómputo general²⁷. La recaudación de la cantidad correspondiente a la Quinta Casa seguía unos trámites parecidos a los comentados para la Fábrica, con la diferencia fundamental de era el Cabildo quien la gestionaba directamente. Para este fin el Cabildo nombraba un Mayordomo Quintacaser, cargo ejercido normalmente por un canónigo, que se ocupaba de la ejecución y la contabilidad del mismo²⁸.

El montante de los ingresos de la Quinta Casa normalmente ascendía a un tercio de la cantidad que maneja la Fábrica²⁹. Como Fábrica y Quinta Casa coincidían en la aplicación de sus ingresos, es frecuente que ambas colaboren, pero sin confundirse, en una misma partida salarial en razón de dos a uno, es decir, dos tercios de la partida salarial correspondían a la Fábrica y uno a la Quinta Casa³⁰. La libertad de gestión de la que goza el Cabildo sobre los ingresos de la Quinta Casa hace que salarios destinados a personal eventual se carguen íntegramente a esta institución. Otro destino de la Quinta Casa es el socorro de la Fábrica cuando el Mayordomo Fabriquero lo solicitara³¹.

1.3 La Mensa del Cabildo.

Las totalidad de las rentas asignadas a la Mensa Capitular de Orihuela en el momento de creación de esta diócesis, permitía el sostenimiento del coro catedralicio oriolano erigido en 1564, que estaba integrado por 43 beneficios corales de diferente rango.

²⁵ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.53. La diferencia estribaba en que el ámbito de la Quinta Casa de la catedral murciana abarcaba todo el episcopado de Cartagena mientras que la Quinta Casa de Orihuela sólo su arciprestazgo.

²⁶ *Idem*.

²⁷ ArCO; Armario IX leg nº 6, nº 113, p. 109. citado en OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.53

²⁸ *Ibidem*. p.54.

²⁹ *Ibidem*. p.54-57.

³⁰ Así ocurre en muchos salarios destinados a músicos como se trata en los Capítulos IV al VI de este trabajo.

³¹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p.57-59.

El coro se mantuvo sin cambios notables durante casi doscientos años, sufriendo posteriormente varias remodelaciones. La primera de ellas tuvo lugar en 1745 y afectó profundamente al diseño original de esta institución eclesiástica, pues no sólo aumentó su número hasta 66 miembros, sino que alteró la denominación y funciones de la mayor parte de ellos³². Esta situación se mantuvo hasta la década de 1830, cuando la política desamortizadora llevada durante la regencia de María Cristina “diezmó la plantilla del clero catedralicio que quedó reducida a catorce presbíteros de coro”³³. En 1875 se redactaron unos nuevos estatutos del coro catedralicio oriolano que quedó constituido por un total de veintiocho miembros³⁴. Esta reforma unió en un mismo beneficio las funciones de Maestro de Capilla y Organista y salvo el cargo de Sochantre, eliminó las restantes dotaciones musicales, que bajo diferentes denominaciones, habían pervivido desde el S. XVI³⁵. Después del Concilio Vaticano II se redactaron los estatutos actuales fijándose el número de residentes en diez.

A continuación me ocupo de los rasgos de la institución coral oriolana en la época de Navarro, cuya organización respondía a la estructura original de la misma.

El Deán Roca calculó la dotación total del Coro de la catedral de Orihuela en 6.413 Libras; de ellas 3.113L correspondían a la Renta Antigua o dotación que tenía aplicada este templo cuando era colegiata y 3.300L que integraban la Renta Nueva, dotación que se añade a la anterior en 1564 cuando el templo se convierte en Catedral³⁶. Ambas conjuntamente servían tanto para sostener las colaciones de los beneficios corales como para cubrir una serie de gastos necesarios para su actividad cotidiana. Por este motivo la dotación total de la Mensa capitular se dividía en dos partidas que Alenda denomina respectivamente *de colaciones y de gastos*³⁷. La primera se destina al sustento económico de los beneficios eclesiásticos erigidos en el coro catedralicio y la

³² VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II p. 129. La reforma de 1745 elevó el número de residentes a 66, siendo su organización la siguiente: “cinco Dignidades; seis Canónigos; doce Racioneros; doce Medioracioneros; cinco Capellanes de Coro; cinco Presbíteros Asistentes; cinco Músicos y diez Capellanes Beneficiados”.

³³ *Idem*. Este coro estaba integrado por “cinco dignidades, cuatro canónigos de oficio, siete canónigos de gracia y doce beneficiados presbiterales”.

³⁴ ArCO, *Estatutos de la Catedral de Orihuela redactados en 1875*, Impresos en Orihuela en 1876.

³⁵ *Idem*.

³⁶ ALENDIA I: fol. 21v.

³⁷ *Ibidem*, fol. 21r: (...)Y viendo que los antiguos canónigos pagaban muchos salarios y gastos y que era razón que los nuevos contribuyesen en ellos aplicaron dichos fuesen de las nuevas rentas ciento [fol. 21v] sesenta libras dos sueldos y tres dineros las quales se pagaban y todas las sobredichas partidas de nuevas dotaciones y aumentos hacen suma de 3300 ducados que son tres quintas y tres décimas de un quinto parte principal de los sobredichos 5000 ducados (que hoy llamamos permutas que baxo diremos por qué. Dando facultad al cabildo para que administre y aumente como en efzepto lo hace (...). Las rentas de la permuta las administra siempre el cabildo. [al margen]

segunda sufraga los gastos necesarios para su correcto funcionamiento³⁸. Tanto en el apartado de colaciones como en el de gastos, que tratamos por separado en los siguientes epígrafes, se incluyen partidas destinadas a tareas musicales.

1.3.1 Renta de la Mensa destinada a colaciones.

La Renta Nueva sirvió para crear beneficios nuevos así como para aumentar las colaciones de los que ya existían en la etapa colegial, de tal forma que *todos fuesen una sola mensa capitular, una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo*³⁹.

Entrado el S. XVIII, y debido a que en el mencionado *Manual del Archivero*, el reparto de las rentas capitulares viene expresado en moneda de cuenta valenciana⁴⁰, se consideró necesario realizar una conversión a *porciones canonicas* de las cantidades que tocaban a cada residente⁴¹. Tal transformación fue sancionada por el Romano Pontífice y figura en el Acuerdo Capitular de 18 de noviembre de 1715. En él se hace relación de la colación en moneda que toca a cada beneficio coral, y, en razón de ésta, la proporción canonical que a partir de esa fecha le corresponde. Gracias a este acuerdo se puede constatar que la dotación en moneda apenas varió entre 1564 y 1715, y por lo tanto la conversión en porciones canonicas responde a la relación original entre cada una de las prebendas.

El mencionado acuerdo señala que el motivo de tal conversión fue el desigual reparto entre los miembros del coro de los frutos decimales, *librando a unos mas de lo que se les debia y a otros menos segun el goze de sus prebendas y a estos satisfacerlos en dinero lo que se les dio menos en frutos*. Estos problemas se debían a que el reparto en la cota, no esta bastantemente prevenido ni prescrito⁴². Este documento manifiesta hasta

³⁸ ALEDA I, fol 21r y v.

³⁹ *Ibidem* fol.20r: *aumento de prebendas antiguas*. [al margen]. (...) *señalado lo sobredicho y subiendo al aumento de los demas considerando que la pavordia era la capa de dignidad pontificalen y con ello se igualaba con los nuevos en prebendas distribuciones y frutos con que se guardase dicha igualdad entre nuevos y antiguos, de suerte que en falta y en sobra fueran iguales, decretando así los unos con los otros fuesen una sola mensa capitular una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo*(...).

⁴⁰ *Ibidem*, fol.21v.

⁴¹ TERUEL, M.: op. cit. p. 34. La porción es “la unidad de distribución estatutaria de la mensa capitular” (p. 34) y uno de los parámetros que definen la pertenencia al coro” (p. 33).

⁴² ACO, vol. 17, fol.167v y ss, Acuerdo de 18-11-1715: (...) *Y por quando el expressado estatuto y su confirmacion et estilo y practica observada de repartirse en esta iglesia entre estos señores dignidades y canonigos y demas residentes los frutos del trigo y cebada de los graneros de esta ciudad y su huerta, el aseyte de diezmo de la almasara de dicha ciudad. Propia de dichos ilustres señores. La porción del préstamo del aseyte de la villa de Elche, el Lino dezimal de Orihuela, repartiendose entre los residentes dichos esquimos, sobre cuya disposición y reparto en la cota, no esta bastantemente prevenido ni prescrito, tanto motivo a la variedad en su computo como parece de los exemplares de los libros de repartimientos de lo que escribió el Sr. Joseph Alenda canonigo de esta santa iglesia que se haya en el archivo librando a unos mas de lo que se les debia y a otros menos segun el goze de sus prebendas y a*

qué punto el diezmo era importante en el sostenimiento de la dotación coral oriolana. La dotación de las colaciones estaban expresadas en moneda, mientras que éstas dependían en buena medida del variable montante que proporcionaba la recaudación de diezmos. Los problemas surgían en el caso de fluctuaciones en la producción agrícola o modificaciones de los sistemas monetarios. Ambos factores confluyeron en los trastornos provocados por la Guerra de Sucesión. Por un lado, la deficiente gestión del diezmo durante los años de la contienda, sobradamente documentada en los libros de Actas y a la que éstas se refieren como *Contratiempo*, por otro, la imposición de la moneda castellana en el Reino de Valencia tras la promulgación de los Decretos de Nueva Planta medida que, sin embargo, no tuvo efecto hasta 1718⁴³. El procedimiento de reparto según la porción canonical asignada a cada beneficiado evitaba los problemas aludidos y a la larga propició un enriquecimiento creciente y equitativo de los miembros del clero catedralicio derivado del notable crecimiento económico que la comarca oriolana experimentó a partir de la segunda década del siglo XVIII⁴⁴.

Según Alenda, el coro de la catedral de Orihuela estaba integrado por prebendas antiguas, las que están constituidas desde la época colegial, y por prebendas nuevas, las que se instituyen cuando el templo se convierte en catedral. La antigüedad de unas y otras no influía en la dotación económica, pero sí en su rango, correspondiendo la preeminencia jerárquica a las antiguas.

Las prebendas antiguas aparecen enumeradas en la Bula de Erección en Catedral y son las siguientes⁴⁵: **Pavorde**, que recoge en una sola persona las dignidades de Prepósito y

estos satisfacerlos en dinero Lo que se les dio menos en frutos. Por tanto decreverunt etiam en que del presente dia de oy en adelante, los señores partidores de cabildo dividen y se repartan los dichos frutos a la proporción y cota de la dotación de prebendas segun las letras de fundamento de esta santa iglesia esto es a la Pabordia, (...).

⁴³ HAMILTON, E.J.: op. cit. p. 71. "El 24 de septiembre de 1718, Felipe V dispuso una nueva emisión de cobre puro difícil de imitar, debido a la plétora de vellón falso que circulaba en Castilla, Aragón y Valencia. Felipe V procuró fijar el valor extrínseco de la moneda precisamente en su valor intrínseco, puesto que la sobrevaloración había producido la falsificación, y la infravaloración había conducido a los caldereros a fundir vellón. De un marco se acuñaban 102 maravedís. El vellón nuevo fue acuñado en Aragón, Cataluña y Valencia, así como en castilla; y aunque estos reinos habían sido privados de su autonomía algunos años antes (Aragón y Valencia en 1707 y Cataluña en 1714), esta fue la primera moneda castellana obligada a circular en sus territorios".

⁴⁴ OJEDA NIETO, J: op. cit. p.47. En esta página refleja en un gráfico la evolución del tercio diezmo que corresponde a la Fábrica. Dicha evolución es también extrapolable a la del diezmo en general.

⁴⁵ ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano^{um} et Prebendis et aliorum ben^{orum} in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta.*: Mantiene los beneficios que in collegiata (...) invocatione Sancti Salvatoris in qua Quatuor Dignitates prepositura vide licet que principalis est ac Thesauraria Cantoria et Archidiaconatus ac Novem canonicatus et totidem prebende Nam decimi canonicatus et prebend preteritis Quie aplica aucte (ancte) Supressi et co& (coram) supressorum fructus redditus et proventus Officio Sancte Inquisitionis hispaniarum applicati vel Spealiter Inquisitiri Murcie protpre ressidenti asignati fuerunt Necnou Quatuor Hebdomadarie quibus exercitum cure animarum imminet Ac aliud diaconatus et aliud Subdiaconatus Ac alia Quatuor Acolytatus nuncupata simplicia beneficia acclesiastica perpetua Canonice instituta reperiuntur

Arcediano (en la bula denominadas *Praepositum* et *Archidiaconatus*)⁴⁶, **Chantre** (*Cantoria*)⁴⁷ y **Sacriste** (*Thesaurarius*)⁴⁸; diez Canonicatos de los cuales uno estaba y según la bula continúa suprimido a favor del Santo Oficio; **cuatro Hebdomadarios** (que se ocupan de la cura de almas), un **Diácono**, y un **Subdiácono**, (los cuales ocupan beneficios eclesiásticos simples erigidos a perpetuidad, y a los que en los sucesivo recibirán en las fuentes la denominación de beneficiados), y cuatro **Infantes de Coro**, que en la Bula se denominan *Acolytos*⁴⁹.

Las prebendas nuevas fueron creadas por Felipe II en virtud del mencionado patronazgo regio sobre el templo que se erigía en catedral y que expresamente reconoce el propio texto de la Bula de Erección de Pío IV⁵⁰. A partir de este documento se erigieron dos Dignidades, siete Canonicatos y doce Capellanías, que se denominaron Reales, del Rey o de Su Majestad. El motivo de este calificativo radica en que le correspondía a la Corona en exclusividad la presentación a la Curia Romana del propuesto para ocupar cualquiera de estos veintiún beneficios⁵¹. Todos ellos fueron erigidos como colaciones perpetuas, pero se concedió potestad al Obispo para que designara y removiera a los canónigos y capellanes en los oficios que les fueran asignados⁵².

Respecto a la denominación de Capellanes Reales que reciben los beneficios corales oriolanos de rango inferior, cabe destacar que “en la época de Felipe II no existía en la Corona de Aragón una capilla real singularizada como las existentes en

⁴⁶ Este término es equivalente al de Deán, y fue utilizado para este cargo hasta el s. XVIII cuando tras los Decretos de Nueva Planta se prefiere el término Deán. El cargo que desempeñaba era la Pavordia de la Colegiata y Catedral. En TERUEL, M.: op. cit., p. 44, el Prepósito o Pavorde existió también en los coros de Lérida o Tarragona donde “era el administrador de los bienes de la mensa capitular y gobernador de la diócesis en sede vacante”. El Pavorde de Orihuela retenía ambas funciones pero delegaba la primera en el Mayordomo del Cabildo.

⁴⁷ TERUEL, M.: op. cit., p. 43. Esta dignidad de “origen oscuro” es habitual en todos los cabildos hispanos. Su función en la época medieval era posiblemente dirigir el canto litúrgico, actividad que delegó en el sochantre tal y como figura en LOPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Santiago*, vol VII, Diputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997, p. 23-24 y 34.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 44. La dignidad de Sacriste, existió también en Tarragona Tortosa y Vic con el nombre de Sacristán o Sacristán Mayor. La función del Sacriste de Orihuela era velar por bienes muebles de la Catedral y de su “tesoro”, por este motivo el Sacriste aparece como custodio de una de las tres llaves del arca tanto de la mensa como de otras instituciones económicas de la Catedral de las que trata el siguiente capítulo.

⁴⁹ ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis*... Los “acolytos” a los que se refiere, son los infantes de coro como más adelante veremos. Como también comprobamos en el Manual de Alenda y en las Actas Capitulares citadas en realidad el Pavorde y el Archidiaconatus que cita la Bula son ejercidos por una misma persona, el Pavorde, que al mismo tiempo es la más elevada dignidad de la primero Colegiata y luego Catedral de Orihuela, y que como tal preside su Cabildo.

⁵⁰ Vide nota 3 de este capítulo.

⁵¹ ALENDA, fol.20r.: (...) se decidió que las dichas capellanías con las nuevas dignidades y canonicatos se diesen por nombramiento y omnimoda presentación del rey nuestro señor y sus sucesores en los reynos de España.

⁵² ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis*...

Sevilla, Granada o Toledo”, no obstante había “capellanes reales dispersos por las catedrales e iglesias de los territorios aragoneses”⁵³, y un ejemplo de ello son los doce Capellanes Reales que se instituyeron en 1565 en el Coro de Orihuela. Sin embargo el Libro Verde refleja que en época de Navarro la capilla situada en el lado norte junto a la del Pópulo y la torre, dedicada a San Antonio desde 1706, se denominaba también de los Reyes, *por ser ésta su antigua dedicación*⁵⁴. La existencia en la catedral de Orihuela de una capilla con tal dedicación sugiere que, además del servicio coral, estos capellanes cumplieran una función semejante a la de sus homónimos castellanos, o a la del canónigo *stator regis* de la catedral de Barcelona: celebrar el culto áulico⁵⁵. En sus oficios y oraciones cotidianas, los capellanes reales rezaban por el éxito de las empresas de la Corona, la prosperidad del Reino y en sufragio de los difuntos de la Casa Real⁵⁶. Una figura semejante al Capellán Mayor de su Magestad, cargo desempeñado por el Arzobispo de Santiago de Compostela, lo ejercía en Aragón el Abad de Santas Creus, que tenía bajo su jurisdicción todos los beneficios reales⁵⁷.

Las doce Capellanías Reales del Coro de Orihuela estaban sujetas *ad pondus chori*, es decir, se encontraban bajo la autoridad del Coro y no formaban parte del Cabildo; su dotación correspondía con algo más de la mitad de una porción canonical por lo que los capellanes reales oriolanos pueden considerarse en este sentido equivalentes a los *medio racioneros* de otros cabildos catedralicios y colegiales⁵⁸.

A pesar de su nombre, no estaban constituidos en ninguna capilla de la catedral, sino en el coro de la misma. Las funciones que realizaban se corresponden con las habituales de los capellanes de coro⁵⁹, que consistían en intervenir y colaborar en los actos ceremoniales junto a canónigos y dignidades, realizando tareas que a estos no les

⁵³ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 179.

⁵⁴ LV, fol 16r. En esta capilla se hacía estación la víspera de Epifanía.

⁵⁵ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 179.

⁵⁶ HERMANN, Ch.: *L'Eglise d'Espagne sous le patronage royal (1476-1834)*, Madrid, 1988, p. 50-52.

⁵⁷ FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: op.cit p. 198.

⁵⁸ TERUEL, M.: op. cit. p.46.

⁵⁹ *Idem*.

eran adecuadas, como por ejemplo, desempeñar oficios musicales⁶⁰. De esta forma lo expresa Alenda:

Y viendo que en ella no avia beneficios ni capellanías para el servicio del coro erigieron y fundaron doze capellanías para que llevasen el pondus chori afectando las cuatro de ellas a las voces de: tiple, contralto, tenor y contraxo y las otras ocho a personas ydoneas y virtuosas⁶¹ Consequotivamente en aquella fecha de agosto (1565) mandó que avia musicos en dicha iglesia y era necesario que tuviera maestro de capilla además que se le avia de dar una de las doze capellanias⁶².

En 1683 se añadió el oficio de sochantre primero a otra capellanía real, de forma que en época de Navarro eran seis las capellanías reales aplicadas a oficios musicales⁶³. En las fuentes documentales se localizan otros cuatro cargos aplicados habitualmente a los restantes capellanes reales: Sacristán Mayor, Maestro de Ceremonias, Archivero, y Ecónomo.

En 1582 el Cabildo concedió al Capellán Real que ostentaba el cargo de Maestro de Capilla el privilegio de vestir hábito morado de doctor, aunque no lo fuera, y por este motivo precedía al resto de capellanes, que se ordenaban jerárquicamente según su antigüedad⁶⁴. No obstante el cabildo podía alterar esta prelación del maestro de capilla al conceder insignias doctorales a capellanes reales más antiguos que él, bien por méritos o por *gracia* de la institución capitular⁶⁵. Este privilegio del Maestro de Capilla desató un grave incidente con ocasión de la posesión de Mathias Navarro de la Capellanía Real afecta al Magisterio de la Capilla.

Además del servicio del coro estas capellanías tenían obligaciones puramente clericales como de rezar misas a prima y tercia cuando se lo encomendara el Colector de Misas, así como officiar la misa conventual o mayor en ciertas fechas, ninguna de ellas solemne⁶⁶. Los Capellanes Reales se trasformaron en Medio Racioneros por lo que su existencia sólo se conserva documentalmente⁶⁷.

⁶⁰ TERUEL, M.: op. cit. p.63. Estas doce Capellanías Reales serían por sus funciones capellanías *de coro*.

⁶¹ ALENDA I, fol 18r.

⁶² *Ibidem*, fol. 22v.

⁶³ ACO, vol. 14, fol 268r, Acuerdo de 15-I-1683.

⁶⁴ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 16-V-1582. *Insignies Mestre de Capella e que silla ha de tener [al margen]. Eodem die fonc determinat q. lo mestre de capella porte insignes de theoloc conforme los altres beneficiats ço es en lo invern glivos? Y en lo estiu massa morada// y que se li done lo lloch apres dels beneficiats ço es apres del diacono y sodiacono-*.

⁶⁵ ACO, vol 15, fol. 222r, Acuerdo de 23-IV-1699.

⁶⁶ LV, fol. 42 y ss. Calendario. Por ejemplo el día 30 de diciembre.

⁶⁷ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II, p. 128-129.

1.3.2 Renta de la Mensa destinada a Gastos.

A partir de 1564 la Mensa capitular oriolana aplicó a la partida de Gastos 770L 16s 9d. De esta cantidad 510L 14s y 6d procedían de la Renta Antigua y por lo tanto sus dotaciones estaban habilitadas desde 1413 fecha en que el templo se erigió en Colegiata. De las Rentas Nuevas procedían las 260L 2s y 3d restantes y de ellas se destinaron 100L para el sostenimiento de cuatro beneficios aplicados a cantores que erigió Cabildo y Obispo, y a los que concedió asiento en el coro, aunque como Acogidos, y no como Residentes⁶⁸. En lo sucesivo emplearé el término Gastos para referirme a cantidades procedentes de la Partida de Gastos de la Mensa.

a) Gastos destinados a sostener beneficios eclesiásticos.

En el momento de la creación de la catedral el propio Cabildo erigió cuatro capellanías denominadas Menores y más frecuentemente del Número. Estas capellanías fueron erigidas expresamente para los oficios de Tiple, Contralto, Tenor y Contrabaxo. Alenda lo explica de la siguiente forma:

los 4 capellanes menores

Y por que se solía diponer de muchos cantores para que el culto divino tuviera su debido servicio ultra de las 12 capellanías sobredichas erigieron otras cuatro afectas a tiple, tenor, contralto y contrabaxo, entre las cuales repartieron 100 libras de las 5000 de la nueva dotación 25 a cada una para que los ganase en distribución juntamente con otras cien que igualmente y como las otras se avian de repartir de la fábrica. Cuyas capellanías se davan como salarios y se havia de proveher por el reverendisimo señor obispo y cabildo anuntum amobibles y oy en dia se proveen por dichos señores así por esta ocasión como por la concordia que “super iure conferendi” tenemos con dichos señores obispos, los cuales en estas provisiones tan solamente habent unum sufraginem tumbum uniusde capitulo el qual voto le envia mediante el capitular que le parezca⁶⁹.

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

Estas cuatro capellanías de voz no están erigidas canónicamente por lo que constituían una fundación privada, en este caso a título individual de los miembros del Cabildo con el beneplácito del Obispo, y por este motivo correspondía a ambos

⁶⁸ Las fuentes documentales emplean ambos términos referidos al clero vinculado a la catedral. Más adelante se expone el significado de estos términos.

⁶⁹ ALENDIA I, fol. 20r.

conjuntamente su provisión⁷⁰. La expresión *ad nutum amovibles* se refiere a que esta provisión no se concede a perpetuidad y por lo tanto su poseedor “podía ser privado libremente (*ad nutum*), de este beneficio si los patronos lo consideraran oportuno”; este rasgo era frecuente en aquellos beneficios “conferidos por simple elección y aceptación para el oficio”, sin que fuera necesaria bula apostólica, como ocurre en este caso⁷¹.

Los cuatro Capellanes Menores o del Número tenían por lo tanto una naturaleza eclesiástica distinta a los Capellanes Reales que, como los restantes beneficios del coro catedralicio, estaban erigidos canónicamente⁷². Los Capellanes Menores no estaban integrados en la partida de colaciones de la Mensa Capitular, y por lo tanto no tenían porción en la misma. Por todos estos motivos, aunque los cuatro Capellanes del Número vestían traje coral y tenían asiento en el coro bajo, no tenían rango de Residentes, sino de Acogidos⁷³, como las restantes capellanías privadas erigidas en diversas capillas de la Catedral⁷⁴.

Los cuatro Capellanes del Número o Menores se debieron fundar a imagen de las cuatro capellanías homónimas erigidas en la Catedral de Valencia en 1562. Además del nombre ambas comparten una dotación económica similar y fueron erigidas por Cabildo y Obispo. La única diferencia es que las valencianas fueron erigidas como oficio, por lo que podían ser ocupadas por laicos, mientras que las oriolanas como beneficio eclesiástico, lo cuál implicaba que sólo podía ocuparlas un clérigo⁷⁵.

⁷⁰ TERUEL, M.: op. cit. p.21. “Si el que funda o dota el beneficio es un particular o una corporación de laicos o eclesiásticos (como aquí ocurre), es de derecho de patronato y corresponde al patrono la presentación del candidato”. En este sentido es muy claro el siguiente fragmento extraído de un edicto de provisión y que se transcribe íntegro en el Apéndice Documental: ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 17-IV-1572, *Edicto de provisión y oposición de la plaza de la Capellanía de tenor de Segundo coro o del Numero* fechado en 16-IV-1562: “*al present vacca en dita Sglesia una capellania de veu de tenor la collatio de la qual a nosaltres pertany y es amouible a ad nutum nostre la qual se conferira per nos ab vots secrets a la persona que preçegut examen sera atrobada mes abil e sufficient*”.

⁷¹ TERUEL, M.: op. cit. pp.63, 22.

⁷² *Ibidem*, p.21. Los beneficios erigidos canónicamente precisaban de bula apostólica para ser provistos. Los capellanes del número al no estar erigidos canónicamente no la precisan.

⁷³ El significado de este término tal y como aparece en las fuentes documentales manejadas aparece con total claridad en ACO, vol 15, fol. 52r, Acuerdo de 30-XII-1693.

⁷⁴ ALENDA II, páginas iniciales s/f (p. 4). Entre las capellanías privadas erigidas en el templo catedralicio se encuentran los capellanes de Pedrós, de Ferrer y de Francisco Hernández y Ginesa Oliver. Esta última vinculada directamente a los oficios musicales como más adelante se expone.

⁷⁵ FERRER BALLESTER, M^a T.: *A.T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*, Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 1999, p. 80.

b) Gastos aplicados a Oficiales, Asalariados e Infantes de Coro

En el apartado de Gastos a expensas de la Mensa Capitular existía unas partidas salariales destinadas a remunerar la realización de ciertas labores consideradas indispensables para el correcto funcionamiento de la institución coral. Entre los destinatarios de las mismas se distingue entre Oficiales y Asalariados, (los primeros realizan oficios y los segundos labores). A partir de lo contenido en las fuentes se puede considerar que la diferencia entre ambos rangos radica en la formación intelectual que precisa el Oficial, con la categoría social que dicha formación implica y que no requiere el Asalariado. El Oficial desempeña por lo tanto un “oficio” o trabajo que precisa de una formación académica o bien, como el Nuncio o Pertiguero, cumple funciones de representación de la institución catedralicia; el Asalariado en cambio realiza una tarea o trabajo manual, que no precisa formación intelectual⁷⁶. La diferente consideración de oficiales y asalariados se revela en los mismos Estatutos donde hay un capítulo añadido posteriormente en el que se indica el procedimiento a seguir para elegir los Oficiales mientras que no se habla nada de Asalariados⁷⁷.

Oficiales.

Los oficiales son cargos *amovibles ad nutum capituli*, es decir, que pueden ser destituidos a voluntad del Cabildo, y pueden dividirse en dos grupos: los que se conceden por tiempo ilimitado y aquellos que precisan de una elección anual. La mayoría de estos oficios deben ser desempeñados o pueden serlo por miembros del coro catedralicio.

Son concedidos por tiempo ilimitado el **Nuntio o Pertiguero**, que es el encargado de portar la pértiga o vara que representa la dignidad del Cabildo⁷⁸, el **Organista**, el **Advocat de capitol** (tarea desempeñada posteriormente por el **Doctoral**) y el **Secretario**. Son oficios anuales el **Mayordomo del Cabildo** (*maiordom de les rents e des llibre del punt y fiel del gramer axi del gra com del lli*), el **Capsuero** (*capsuer* o cajero)⁷⁹, **Colector de subsidios y censos** (*collector de subsidi y sensudo*), y los **Síndicos o Comisionados**,

⁷⁶ Resulta chocante como el organista es considerado Oficial, mientras que el sochantre sólo Asalariado. Esto revela la diferente consideración de ambas labores musicales.

⁷⁷ ArCO, *Libro de Estatutos de la catedral de Orihuela*, s. XVI, p.LXI, *L'orde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty.*. Se trata de un apéndice situado al final del citado Libro de Estatutos en el que se trata de cuál debe ser el procedimiento para elegir estos oficios. En su momento se tratará de lo que se refiere al organista.

⁷⁸ Información directa del Archivero de la Catedral don Agustín Sánchez. Todavía hoy el Cabildo acude a ciertas ceremonias como es la Fiesta de las Santas Justas y Rufina en la que se conmemora la Reconquista de la Ciudad de Orihuela, con un miembro de del Cabildo ejerciendo tal función portando en la mano la vara o pértiga que representa la dignidad del Cabildo Catedral de Orihuela.

⁷⁹ COROMINAS, J.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, 1959, V. *capsa*: *caja, también caja de caudales*. De aquí vendría el término capsuero, cuya función en la Catedral de Orihuela era complementaria del apuntador. El apuntador llevaba relación de los asistentes y ausentes a cada acto litúrgico. El capsuero entregaba los beneficiados y asalariados (entre los que se incluyen los de la capilla de Música) la cantidad correspondiente a su asistencia.

(personal habilitado o apoderado para realizar alguna actividad determinada en nombre del cabildo)⁸⁰.

De todos ellos únicamente el **Nuncio o Pertiguero** y el **Organista** son oficios que ya se desarrollaban antes de la erección en Catedral. La única modificación que sufren ambos es el aumento de su salario a expensas de las Rentas Nuevas. Al Organista se le aplican de la Renta Nueva 10 Libras que se le agregan a los cinco cahíces de trigo del granero común (el del Cabildo). Al Pertiguero o Nuncio que percibía siete cahíces del granero común se le incorporan 10 libras de la Renta Nueva⁸¹.

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

Asalariados e Infantes de Coro.

Las partidas económicas que la Mensa destina a los Asalariados se encuentran dentro del apartado de Gastos⁸². La Renta Antigua dedicaba a Gastos 510 Libras 14 sueldos y seis dineros; sobre esta cantidad sólo había tres dotaciones relacionadas con la música: las 7 libras anuales que se aplican al Sochantre y las 22 para los vestidos de los cuatro Infantes de Coro, y los cinco cahices de trigo del Organista ya mencionados⁸³.

Los Infantes de Coro, denominados “acólitos” en el texto de la Bula, y que estaban instituidos desde 1413, amplían su número de 4 a 10, y a partir de la erección en Catedral se les asigna una dotación de 40L⁸⁴.

En el siguiente cuadro se resumen algunos de las dotaciones citadas en este apartado. En la columna correspondiente a Renta Antigua aparecen las cantidades procedentes de la partida de Gastos de la época colegial; en columna Renta Nueva las cantidades procedentes de la dotación asignada cuando se erige en catedral y que se suman a la dotación colegial. La partida resultante es la suma de la aplicada en Renta Antigua y Renta Nueva.

⁸⁰ ArCO, *Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela*, s. XVI. P. LXI, *L'orde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty.*.

⁸¹ ALENDIA I, fol.20r.

⁸² *Ibidem* fol. 21v.

⁸³ *Ibidem* fol. 21v. *La Mensa Antigua tenía 3113 libras de las cuales las 2602L 25s 6d las dexaron para repartir en distribuciones canonicas, manuales, procesiones y demás actos conforme la ordenación que para dicho effecto adelante hizieron. Y las demás 510 libras 14 sueldos y seys las dejaron para los q. cargos de dicha mensa tenía que eran los siguientes:(...) Para los vestidos de los quatro infantes de coro 22 L, Al sochantre, por su salario 7 L.*

⁸⁴ *Ibidem*, fol. 20r. *Infantes de coro* [al margen]: *Y a los quatro infantes de coro que de la renta antigua tenían veinte libras se les añadía otras veinte, para que tuviesen diez cada uno de salario juntamente con las veintidós que antiguamente se daban para vestirles.*

Tabla 3-1

		Renta Antigua	Renta Nueva	Total remuneración.
Algunos de los gastos relacionados con la música o con los miembros del coro.	1 Organista	Cinco cahizes de trigo	10L	10L y cinco cahizes de trigo
	1 Pertiguero o Nuncio	Siete cahizes de trigo	10L	10L y siete cahizes de trigo
	4 Infantes de Coro	20L	20L	40L
	Vestido de los 4 Infantes de Coro	22L		22L
	Sochantre	7L		7L
	4 Cap. del Número		100	100L
Total gastos		510L 14s 6 d	192L 5s 6d	703L

Parte Primera. Bloque 2: LA CAPILLA DE MÚSICA.

Capítulo IV: **Precisiones terminológicas.**

Las fuentes catedralicias oriolanas utilizan una terminología peculiar y precisa. Por este motivo y para no entrar en confusiones posteriores, en este capítulo se establece el significado concreto de cada uno de los vocablos.

1. La “Música”.

Las actas capitulares oriolanas utilizan preferentemente el término “la Música” para denominar al conjunto de individuos que interpreta música polifónica en el transcurso de sus actos litúrgicos¹. Del estudio de estas mismas fuentes se deduce que el término “Capilla de Música” se reserva para calificar a quien ejercía la dirección musical de la misma, denominado habitualmente Maestro de Capilla. Pilar Ramos López señala que los documentos del siglo XVII relacionados con la procesión del Corpus de Valencia utilizan este término con idéntico significado; esta musicóloga señala que en todos los casos el término la “Música” se aplica únicamente a la “capilla de música, que interpretaba polifonía, en latín o romance”, para diferenciarla del resto de conjuntos musicales que intervenían en este tipo de comitivas².

2. El “Gobierno” de la “Música”.

El Cabildo ostentaba colegiadamente la superintendencia de la capilla, por lo que todos los asuntos musicales le estaban supeditados. Esta colegialidad no es un rasgo muy corriente, pues lo habitual en las catedrales era que un miembro del cabildo, dignidad o canónigo, se ocupara de todo lo referente al buen funcionamiento de la capilla, de forma que sólo era solicitada la opinión de la institución capitular en casos concretos como la asignación de dotaciones³. En Orihuela, a lo largo del periodo estudiado, este “capitular responsable de la capilla” aparece con denominaciones

¹ Como ejemplo sirva esta referencia en el DICC, V Capilla de Música, 1676, Acuerdo de 18-VII-1676: *Que vaya el M^o con parte de la Musica a Guardamar, a la fiesta de Santiago, dexando el coro bien asistido y músicos para la fiesta de Santiago aquí, a donde va el Cabildo.* En la actualidad el habla popular de la zona conserva este término con el mismo sentido, y se utiliza habitualmente para referirse a las bandas de música de cada lugar. Otro ejemplo: ACO, vol. 14, fol 270r, Acuerdo de 4-III-1683: *Que no celebre ningún señor capitular fuera sin la Música: Decreverunt que no vaja ningún Sr Capitular a celebrar Missa cantada fora de la Iglessia, si no va la Música.*

² RAMOS LÓPEZ, P.: “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna”, en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universitat de València, València, 2005, p. 249.

³ Este cargo recibía diferentes denominaciones en cada templo. En Valencia se denominaba Canónigo Maestro de Capilla (FERRER BALLESTER, M.T.: op. cit. p. 73).

diferentes y en momentos puntuales; la primera en 1588 es denominado “sobrestante y regidor”, la segunda en 1626 “prefecto”, y la tercera durante el periodo que siguió a la muerte de Navarro acaecida en marzo de 1727⁴.

Las reuniones del Cabildo podían ser *particulares*, denominación que recibían aquellas que tenían asignadas fechas determinadas, o *generales u ordinarios*, que se celebraban regularmente todos los lunes y jueves, siempre que no coincidieran con una festividad⁵. Los capitulares que no acudieran a estas reuniones perdían la distribución de la misa conventual que en tales días se celebraba con solemnidad y con asistencia de la “Música”⁶. En ciertos cabildos particulares se abordaban asuntos relacionados con la capilla. Así ocurría con el cabildo de Infantes, que tenía lugar anualmente el día de Santa Lucía (13-XII), llamado así porque en él se acordaba el reparto de la dotación asignada a éstos, y que habían de ganar a lo largo del año siguiente. También se abordaban cuestiones musicales en el primer cabildo de cada mes que se dedicaba al culto⁷.

3. Terminología relativa al ingreso en la “Música”.

Para ingresar en la “Música” no era indispensable superar un procedimiento de concurrencia competitiva u oposición, bastaba con ser admitido. El Cabildo podía encomendar o conceder total o parcialmente los emolumentos de un salario o beneficio

⁴ DICC I, V. Capilla de Música, 2-I-1588. El 2 de Enero de 1588 el Cabildo designó a un Señor (canónigo o dignidad) como Sobreestante y Regidor de la Capilla de Música, siendo cesado el 29-XII-1588. El autor del Diccionario señala textualmente que *Se ve este nombramiento y es la primera vez que reparo en él en el Tomo 7º a 2 de enero de 1588*. DICC I, V. Música y Músicos, Acuerdo de 2-I-1626: el cabildo nombra dos prefectos para que supervisen los motetes que ha de cantar la capilla. Por último tras la muerte de Navarro siguieron una serie de conflictos entre los músicos; para poner fin a los mismos y hasta que tomara posesión el sucesor de Navarro el Cabildo nombró al Canónigo Palomino como Presidente de la Capilla. Este nombramiento figura en ACO, vol 19, fol. 405, Acuerdo de 3-I-1728: *Que nombren al Sr. Palomino por presidente de la Capilla de Musica* (al margen); *Decrev. etiam que nombran al Sr. Canonigo Palomino por presidente de la Capilla de Musica y sus juntas; Y se les prevenga a los musicos no se junten sin orden y asistencia de dho Sr. Canonigo*. Palomino permaneció como Presidente de la Capilla hasta la incorporación del nuevo maestro en 19-V-1729. Durante esta presidencia redactó unos Capítulos sobre las obligaciones de los músicos que fueron aprobados por el Cabildo el 4-XI-1728, (ACO, vol 19, fol 119r y v, Acuerdo de 4-XI-1728).

⁵ ACO, Vol 15, fol. 553v-554r, Acuerdo de 8-II-1706, transcrito por CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 117.

⁶ DICC, V. Cabildos Generales, 1708, Acuerdo de 29-12-1708: *Dice el cabildo, q. ninguno puede faltar al coro en estos dias de Cabildos gener., no estando enfermo de grave enfermedad, ò en actual servicio de esta Srª Iglª y Cabildo. Decre. Que salga el Sr Presidente, vaya al coro, vea la tabla del punto y que reconociendo faltar en el coro algunos capitulares, y Residentes, assi del coro baxo, y acogidos en esta S. Iglª los mande borrar, y mande al Mayordomo del punto posponga en blanco. 29 Xbre*

⁷ DICC, V. Culto, 1709, Acuerdo Capitular de 5-I-1709: *Culto* [al margen] *Que de hoy en adelante todos los cabildos primeros de cada mes sean del culto, y que nada se trate en ellos antes de tratar, y conferir del culto: Lo q. mandan en observancia del Estatuto: 5 de enero.*

mientras estuviera vacante⁸. La figura del *encomendado*, era similar a la del actual interino, y fue muy frecuente a lo largo de todo el periodo estudiado⁹. El Cabildo, en virtud de que ostentaba la *superintendencia de la capilla*, no estaba obligado a “ofertar” una plaza de la “Música” cuando ésta quedara vacante, lo cuál le permitía disponer libremente de los emolumentos del beneficio o salario vacante, y así encomendarlo total o parcialmente con la misma o diferente finalidad para la que estaba erigido. Este subterfugio permitió adaptar la plantilla vocal e instrumental de la capilla, a las necesidades musicales de cada momento, y así evitar la creación de nuevas dotaciones.

En el acto de admisión se señalaba al nuevo miembro, y especialmente si era encomendado, los emolumentos que le correspondían, la naturaleza de los mismos (beneficio, salario o de ambos), y la “porción en la Música” que le correspondía. Normalmente los músicos permanecían un periodo que oscilaba entre unos meses y dos años como encomendados en la plaza asignada, sea prebenda o salario, hasta que finalmente eran designados para ocupar la misma, con o sin oposición. En el caso de ser prebendados residentes, como los capellanes reales, el proceso de provisión era lento y costoso, por lo que la posesión efectiva del beneficio se podía demorar varios años.

4. Terminología referida a rango jerárquico y labores musicales.

La “Música” se caracterizaba por estar integrada por un número elevado de beneficios corales, rasgo no muy frecuente en el ámbito hispano de esa época¹⁰. Este hecho motivó que la propia capilla incorporara a su organización rasgos similares a los que regían el propio coro oriolano, como por ejemplo la terminología utilizada para definir el rango jerárquico de todo el personal vinculado a la vida catedralicia oriolana. Esta diferencia también se extiende a la percepción de las dotaciones correspondientes y al disfrute de ciertos privilegios por parte de cada uno de los miembros de la “Música”, tal y como se expone en el epígrafe correspondiente.

⁸ ACO, vol. 17, fol 320r, Acuerdo de 3-IV-1718: *Decre. Visto el memorial del lizdº Josef Camacho que se le encomienda la mitad de la capellanía afecta a la voz de contralto de 2º coro.*

⁹ A partir de las fuentes manejadas se puede establecer la siguiente definición de encomendar: conceder a uno la dotación total o parcial de una plaza o beneficio por un periodo determinado, mientras no sea ocupada por quien la tiene o tendrá asignada.

¹⁰ En el s. XVI lo habitual era que la capilla de música estuviera integrada por “ministros”, término aplicado a los disfrutarios de dotaciones salariales destinadas a realizar funciones diversas sin que para ello se precisara la ordenación, entre las que se incluían las musicales. Así ocurría en el S. XVI en la seo de Valencia (FERRER BALLESTER, M.T.: op. Cit. p. 80) y en Valladolid cuando este templo ascendió en el s. XVI al rango catedralicio. Sobre este particular: DÍEZ PÉREZ, M.A.: op. cit. p. 25 y ss.

4.1 Denominaciones referentes al rango jerárquico.

La plantilla de la “Música” desde 1565 incluía nueve capellanes, cinco de ellos *residentes* (los Reales) y cuatro *acogidos* (los del Número), varios Infantes de Coro, varios *asalariados* y un *oficial*, estos últimos no necesariamente pertenecientes al estamento eclesiástico¹¹. En 1630 se añadió una capellanía privada que desempeñó diferentes funciones musicales, y en 1684 se añadió un capellán real más. Esta organización se mantuvo hasta 1745 cuando se modificó la denominación y proporción de los beneficios corales. A esta plantilla podía agregarse, si el Cabildo lo estimaba oportuno, un número indefinido de *admitidos sin sueldo*.

Esta precisa terminología mantuvo su uso en las actas capitulares hasta la mencionada fecha de 1745, pero en otras fuentes documentales catedralicias, se tendió a simplificar, especialmente a partir de los inicios del S. XVIII. Así ocurre, por ejemplo, en los Libros de Entierros; el correspondiente a 1710 se inicia con un listado titulado *Tabla del Coro de Orihuela*, en la que los miembros del mismo se agrupan en tres listados como Residentes (en el que se incluyen a demás de éstos los acogidos y el oficial organista), Acólitos (en el que se incluyen únicamente asalariados) e Infantes¹².

El término **Residentes** define globalmente a todos aquellos que disfrutaban de un beneficio instituido en el coro de la catedral y que consecuentemente tenían asignado asiento en él, así como porción canonical en la partida de colaciones de la Mensa Capitular¹³. El término **Acogido** se emplea para calificar a todos aquellos que disfrutaban de beneficios vinculados al culto o al templo de la Catedral pero que no tenían porción en la Mensa, como es el caso de los cuatro Capellanes del Número o cualquiera de los beneficios privados instituidos en diferentes capillas de la catedral. A pesar de su categoría de Acogidos, los cuatro Capellanes del Número disfrutaban de asiento en el coro catedralicio por voluntad expresa del Cabildo.

Es preciso puntualizar que el término *acogido* también se emplea en ocasiones como sinónimo de *admitido*, para calificar a músicos asalariados eventuales o a intérpretes que formaban parte de la “Música”, pero sin percibir remuneración económica por ello. También puede aparecer aplicado a cualquiera que disfrutara por encomienda una colación, total o parcialmente.

¹¹ CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 177. Capdepón transcribe un acuerdo de 8-II-1706 muy elocuente respecto esta distinción entre los miembros de la Capilla de Música.

¹² LECO año 1710, fol. 1.

¹³ En el Capítulo III se abordó cómo el Concilio de Trento permitió la creación de beneficios ordinarios con oficio musical.

Varios de los Infantes de Coro se incorporarán a la capilla como tiples. Su número oscilará entre cuatro y seis, según el momento, pudiendo ser remuneradas sus funciones con un salario específico, e incluso disfrutar por encomienda los emolumentos correspondientes a un beneficio eclesiástico.

Se denominaban **Asalariados** a aquellos miembros de la “Música” que no disfrutaban de beneficio eclesiástico en razón de la función musical que desempeñaban. Todos ellos percibían sus emolumentos exclusivamente en forma de salario, sea cual fuera la partida de la que procedía. Los asalariados músicos no tenían asiento en el coro pero sí se les permitía el acceso al mismo en las funciones que precisaran de su intervención, aunque no fueran eclesiásticos.

Sólo el Organista disfrutaba de rango de **Oficial**. Esta función no estaba aplicada a ningún beneficio, y era remunerada por vía de salario, por lo que podía ser desempeñada por un seglar casado. Se distinguía del resto de asalariados por el rango de oficial, cuyo significado ya se ha tratado en el Capítulo III.

Esta diferencia entre Residentes, Acogidos, Oficiales, Asalariados e Infantes de Coro afecta únicamente a la situación jurídica dentro del entramado catedralicio, pero no a su relevancia jerárquica ni salarial dentro de la “Música”. En primer lugar todos sus miembros estaban supeditados a la autoridad musical del Maestro de Capilla en el ámbito polifónico, y al Sochantre en el del canto llano. Por otro lado los emolumentos que percibía cada uno de los músicos dependían únicamente del papel que realizaban en ella y en ocasiones de su destreza interpretativa.

4.2 Ministril y ministriles.

Las fuentes oriolanas hacen un uso distinto de los términos *ministril* y *ministriles*. Este uso coincide con el que advierte José María Soler García en las fuentes documentales relativas a la Capilla de Santiago de Villena¹⁴; Soler señala que en las fuentes villenenses “existe cierta vacilación en el uso del vocablo ministril. Según la escritura a que acabamos de referirnos, se aplica el término al que tañe cualquier instrumento de viento sea de madera o de metal. Años después parece referirse sólo al

¹⁴ SOLER GARCÍA, J.M.: “La antigua capilla musical de Santiago de Villena” en *Revista de Estudios Alicantinos* n° 2, II época (agosto 1969), Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1969, pp. 7-36. Señala en la p. 15 que “Con esta misma acepción la emplea COVARRUBIAS en 1611 cuando dice que “...es menester para tañer la chirimía manos y lengua, y un tener bragas justas por el peligro de quebrarse, como traíanlos tibicines antiguos y los pregoneros. Y assí no es mal consejo para ministriles y aun para cantores el andar recogidos y abrigados”.

tañedor de chirimía, como se desprende en una partida consignada en las cuentas de 1635”¹⁵.

En Orihuela ya en el S. XVI aparece la forma *ministril* como sinónimo de intérprete de chirimía. Tal es el caso de una tabla inserta en el acta de 13-VIII-1576, en la que aparecen los siguientes intérpretes instrumentales, citados de la siguiente forma:

Caedia ministril y cantor ab la corneta o basso
Sants ministril cantor
Alcayna çacabuig y cantor
Guzman ministril y cantor
*Tejada çacabuig y cantor*¹⁶.

Si a los dos músicos calificados como *ministril* a los que no se les especifica instrumento, se les supone intérpretes de chirimía tiple y alto, la suma de todos ellos da una de las formaciones instrumentales habituales de la música del S. XVI¹⁷. En las fuentes documentales manejadas la forma *ministril* desaparece conforme avanza el S. XVII, tal y como se constata en los listados de pagos de los Libros de Fábrica, de los que está ausente al menos desde 1690. Antes de esa fecha, y usado en singular, no se aplica ni a intérpretes de sacabuche, ni de corneta, ni de flauta, ni de bajón, ni de arpa, que son denominados por el instrumento que tocan.

Esta denominación para las chirimías debía ser habitual en la zona, pues aparece también en tres documentos fechados respectivamente en 21-VII-1672, 7-XI-1686 y 16-X-1700 en la vecina Elche. En ellos el consell hace entrega al “mestre de capilla” de los instrumentos musicales de la misma utilizando la misma terminología documentada en Orihuela: *una corneta, mes un baxo, mes un tiple y tenor de ministril*¹⁸. También en Elche, pero en los Libros de Fábrica de Santa María, aparece chirimía y *ministril* como sinónimos y aplicados a Luis Navarro, padre de Mathias Navarro¹⁹.

¹⁵ SOLER GARCÍA, J.M.: op. cit. p. 14.

¹⁶ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576

¹⁷ ESCALAS, R., GIBIAT, V. y BARJAU, A.: “La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar”, en *RM XXII, n°1*, Madrid, 1999, pp. 59 y 62.

¹⁸ AHME, RACIONAL DE 1630, doc 4, fol 6, Acuerdo de 7-XI-1686, transcrito en NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos relativos a la música y los músicos de la Festa d’Elx” en *Festa d’Elx*, Elx, 1989, pp. 208-210. Las tesituras de estos cuatro instrumentos corresponderían al cuarteto vocal.

¹⁹ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. Transcribe estos tres documentos en p. 433, 438, 443. Los textos aludidos son los siguientes: Parroquia de 22-X-1673: (...) *Per quant Lluis Navarro, corneta, a posat en lo dia de hui un memorial (...), que se li donen de salari además del que fins de hui te señalat, deu lliures de moneda ab obligació que a de tocar corneta e cheremies*. Parroquia de 7-X-1700: (...) *Y ai aurá que vullga de pendre baixo, corneta o menestral, tinga obligacio de amostrar a aquella Llois Navarro (...)*. Parroquia de 28-VI-1705: (...) *y si abrá qui vullga de pendre a todar bajo o corneta o menestral, tinga obligacio Lluis Navarro de mostrarlos*.

Otro dato que induce a considerar acertada la hipótesis de aplicación del término ministril al intérprete de chirimía, es la vida paralela que ambos presentan en las fuentes de la Catedral de Orihuela.

Usado en plural, *ministriles* es utilizado como denominación del conjunto de intérpretes instrumentales que intervenía en diferentes celebraciones catedralicias tanto en solitario como acompañando a los intérpretes vocales de la capilla. A partir de las décadas iniciales del S. XVIII, se prefiere el término *músicos instrumentistas* para denominar globalmente a los intérpretes instrumentales que intervienen junto con las voces, y, en general, cualquier miembro de la capilla dedicado a ese menester. La forma *ministriles* se conservó sólo para denominar el conjunto instrumental de viento que en ciertas ocasiones interviene en solitario, sin concierto de voces, y que en fuentes documentales de otros lugares, se denomina como conjunto de instrumentos altos, o de música *haut* (de sonido fuerte)²⁰, o también con el término copla o cobla²¹. Este conjunto instrumental autónomo debió mantener la disposición habitual que presentaba en el S. XVI y que integraba a cornetas, bajones, chirimías y sacabuches, encargándose de estos dos últimos instrumentos intérpretes de la “Música” que percibían remuneración por otros menesteres, al menos durante el magisterio de Navarro.

Por último destacar que Gonzalo Miravete en el volumen primero de su *Diccionario de Acuerdos* repara en que el término *chirimía no parece común a todos los que son llamados assi sino propio de una de las voces*²², lo cuál está relacionado con el uso peculiar del término *ministril* en las fuentes consultadas tal y cómo se ha expuesto. De esta forma según el contexto *chirimía* o *chirimiter* puede entenderse como sinónimos de intérprete e instrumento de chirimía y *chirimías* como *ministriles*. Con cada uno de ambos significados aparece este término en los acuerdos de 27-V-1600 y 31-III-1581, respectivamente²³.

El término *tiple* según el contexto puede adquirir el significado de corneta, pues ésta es la tesitura que corresponde a este instrumento. Así parece desprenderse del acta de 20-VI-1630, en la que el cabildo resuelve que *los instrumentos que quiere vender Mn Barceló, que son el bajon, Tiple y chirimía, se compren*²⁴.

²⁰ ESCALAS, R., GIBIAT, V. y BARJAU, A.: op. cit. p. 59.

²¹ GONZÁLEZ MARÍN, L.A.: “Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVIII: El Madrigal considerado como composición para instrumentos” en *Nassarre vol V,2*, Zaragoza, 1989, p. 121.

²² DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 20-VI-1630

²³ DICC I, V. Chirimías, Acuerdos de 27-V-1600 y 31-III-1581.

²⁴ DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 20-VI-1630.

5. Términos económicos.

En la Catedral de Orihuela se utilizaban varios términos relativos a percepción de los emolumentos, habitualmente con el siguiente significado:

Colación. Se denomina también congrua, que en Orihuela no era sinónimo de *prebenda*. Renta anual expresada en moneda, en especie, o en forma de porción (fracción de una renta mayor que ha de repartirse entre varios), que estaba destinada a sostener la realización de un oficio eclesiástico, que por ello se denomina también beneficio eclesiástico²⁵. La colación en Orihuela podía percibirse *en forma de prebenda*, o en forma de *distribución o percásos*²⁶.

Prebenda. Parte o totalidad de la colación que se percibía por el mero hecho de asistir continuamente al coro durante seis meses²⁷. Constituye un privilegio que en el coro de Orihuela sólo disfrutaban los beneficios de mayor rango, (dignidades y canónigos).

Salario. Renta anual asignada por la realización de una labor concreta y no sujeta a beneficio eclesiástico. En la catedral de Orihuela el salario se aplicaba enteramente a distribución o *percás/percance*.

Percás/percance. Se corresponde con el castellano distribución. Es de uso frecuente en los documentos eclesiásticos valencianos y con él se denominaba la remuneración económica que correspondía a un asalariado o a un eclesiástico por asistir a una función ceremonial coral tanto ordinaria como extraordinaria²⁸. Este término

²⁵ TERUEL, M.: op. cit. p. 34.

²⁶ *Idem.* Lo frecuente en los templos hispanos es que el término prebenda se utilice como sinónimo a colación, dando lugar a confusión. Así en este diccionario emplea en primer lugar el término prebenda como sinónimo de colación: “La prebenda en sentido estricto es la canonical, *gruesa* o masa común, unidad de distribución estatutaria de la mensa capitular cuyo fraccionamiento dio lugar a las raciones, enteras o fraccionadas a su vez”. Y sigue en este caso usando el término prebenda de la misma forma que en fuentes oriolanas: “Además de la gruesa o frutos de la prebenda, dotación principal en razón del oficio mismo formada por la mayor parte de los ingresos personales líquidos, los capitulares percibían el resto en *distribuciones o repartimientos*.”

²⁷ ALENDA I, fol. 20r: (...) *decretando así los unos con los otros fuesen una sola mensa capitular una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo con tal que la porción que se le señalaba por prebenda no le pudiesen ganar sin primero cumplir el estatuto antiguo de los 6 meses de residencia,*

²⁸ ALCOVER, Mn A. M^a: *Diccionari Català, Valencià, Balear*, vol VIII, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1993. “V. Perçaç (p. 447): 1. Acció y efecte de perçaçar. 2. Cosa perçaçada, adquirida amb esforç: en castellà gaje o ganancia. Rendes o emoluments des antics beneficiats. V. percanç (p. 448): Còpia servil del castellà”. En la catedral de Orihuela aparece normalmente escrito con “s” en lugar de “ç”. No obstante esta variación ortográfica parece depender únicamente del redactor de las actas capitulares. He optado por las formas *percás* (singular) y *percásos* (plural), porque son la más frecuente en las fuentes documentales manejadas. A partir de 1702 cuando las actas capitulares se empiezan a redactar en castellano, (ACO, vol. 15, fol. 472r, Acuerdo de 30-XII-1702), se emplea *percanze* o *percance* con el significado que se empleaba *percás*. Por este motivo he mantenido en este capítulo ambos términos. CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio

aparece en las actas capitulares oriolanas redactadas en valenciano tanto en su grafía valenciana habitual *percaços*, como en su variante local, *percasos*; a partir de 1700 cuando el idioma utilizado en las actas capitulares es el castellano se mantiene su uso y sentido pero en la forma de *percansos*, y *percance*²⁹.

Porción en la Música. Fracción que cada músico tiene asignada de la cantidad total (vulgo “caché”) aplicada a la Capilla por su intervención en una función ceremonial extraordinaria o “de fuera”.

5.1 Tipos de *percasos/ percances*.

El *percás/percance* recibía diferentes calificativos según la función y rango que cada miembro realizaba en el transcurso del ceremonial catedralicio. Es por ello que encontramos aplicados a los miembros de la capilla las siguientes modalidades de *percasos*:

- *Percasos de boixart*³⁰/ *percances de coro*. Percepción económica que cada beneficiado tiene asignada por asistir a una función coral ordinaria o extraordinaria y que por no acudir se descuenta de la parte de la colación aplicada a tal fin. Este término es por tanto equivalente a distribuciones corales. Según una costumbre del templo de Orihuela que data de la época en que era colegial, la distribución de los ausentes se aplicaba a los asistentes³¹. Como en otros templos estas distribuciones se denominaban cotidianas u ordinarias cuando estaban aplicadas a las funciones corales diarias, y extraordinarias cuando premiaban la “asistencia a funciones a las que no estaban obligados en razón de la prebenda” o colación que tenían asignada, como por ejemplo una posesión de un obispo³². En el caso de la “Música” sólo correspondía percibir

de Educación y Ciencia, Madrid, 1977. Estos autores definen *percaços* como “distribuciones corales por actos votivos” (p. 61). Teniendo en cuenta estos datos resulta poco fundada la opinión de Paulino Capdepón al valorar que “con la expresión ser admitido a *percances*, se designa a los músicos que son admitidos de forma provisional y que sólo serán admitidos cuando se demuestre su valía artística y su plena integración en la capilla” (CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 183).

²⁹ ALCOVER, op. cit. vol VIII. “V. *Percaç*: 1. Acció y efecte de *percaçar*. 2. Cosa *percaçada*, adquirida amb esforç: en castellá gaje o ganancia. Rendes o emoluments dels antics beneficiats” (p. 447). “V. *percaç*: Cópia servil del castellá”(p. 448).

³⁰ ALCOVER, Mn A. M^a: :op. cit. vol II. “V. *Boixart* (p. 552): 1. Taula de distribució dels carrechs o de l'ordre de oficis d'una comunitat eclesiàstica (Val- Xàtiva). Antigament devia usar-se aqueix nom també a Mallorca e Eivissa. (...) En el Regne de València encara s'usa el mon de *boixart* aplicat a la post de distribució de càrrecs corals, con el mon de cada prevere té al costat, nun forat, on es posa una clavilla per indicar les faltes d'assistència”.

³¹ ALENDA, fol 20r: (...) *ordenando también que la renta que fuese aplicada toda a distribuciones y que las pudiesen llevar si aquellos que asistiesen al coro en los divinos oficios, fuera de los días que por estatuto, derecho y costumbre antiguos se podía tener recreo, y que la porción de los ausentes acreciese a los presentes abrogando fueri statuto o costumbre (...).*

³² TERUEL, M.: op. cit. p. 34-35.

percances corales a los seis capellanes reales músicos, que ostentaban el rango de prebendados residentes. En este caso la cantidad aplicada a *percasos de boixart* o distribuciones se correspondía con la totalidad de la colación de 80L que sostenía el beneficio de cada uno de ellos.

- *Percasos de tur*³³/ *percances de turno*. Este término también es equivalente a distribuciones corales pero sólo se aplica en las fuentes oriolanas a los prebendados acogidos, rango que en la Música ostentaban los cuatro Capellanes del Número, el Capellán de Hernández y Oliver y los dos Acolitazgos desde 1701. La cantidad aplicada a *percasos de turn* o *distribuciones de turno* ascendía a la totalidad de la colación que sostenía los beneficios privados mencionados, que era de 25L en el caso de los Capellanes del Número y 50L en el caso de la Capellanía de Hernández y Oliver y los Acolitazgos.
- *Percasos de música*/ *percances de música*. Distribuciones por realizar labores musicales, aplicándose a ellas la totalidad de las dotaciones salariales aplicadas a cada miembro de la “Música”.
- *Percasos de ministril*/ *percances de ministril*. Expresión muy poco frecuente en las actas capitulares³⁴, que define las retribuciones de funciones corales y no corales en las que intervenía el conjunto denominado *ministriles*.

³³ El término *tur/turno* aplicado a *percasos/percances*, resulta un rasgo peculiar de la Catedral de Orihuela. En el diccionario de ALCOVER se define como turno en castellano, sin que añada ninguna acepción especial, ni tampoco relacionada con corporaciones eclesiásticas como ocurre con *percás*. Tampoco aparece acepción especial en el DICCIONARIO DE AUTORIDADES ni en el COROMINAS. Por este motivo he tenido que deducir el significado correcto de esta expresión de varios fragmentos de las actas capitulares. En primer lugar la relación entre acogidos y *percasos de tur/ percances de turno* queda perfectamente explícita en el acuerdo de 10-II-1653, que se expresa del siguiente modo: *Uno de los dias (de cabildo) es, y era el Lunes: no se observaba el Estatuto, q. privaba de la distribucn. de la Missa a los Sres q. no fuesen a cabildo en dh dia, y à los otros Prebendados, q. en èl no estuviesen en el Coro; y del turno à los acogidos; y decrev. Que se observe: à 10 de Febrº* (DICC, V. Cabildo, días de, 1653, Acuerdo de 10-II-1653). La organización del coro catedralicio en capitulares, residentes del coro bajo y acogidos aparece en el acta de 29-XII-1708: *Decre. Que salga el Sr Presidente, vaya al coro, vea la tabla del punto y que reconociendo faltar en el coro algunos capitulares, y Residentes, assi del coro baxo, y acogidos en esta S. Igl los mande borrar, y mande al Mayordomo del punto posponga en blanco.* 29 Xbre (DICC, V. Cabildo Generales, 1708, Acuerdo de 29-XII-1708). La denominación de Acogidos aplicada al rango de los Capellanes del Número y del resto de clero catedralicio no coral aparece con claridad en ACO, vol 15, Acuerdo de 31-XII-1694: *Decreverunt que asisteixquen a portar les vares del pali quant entra el SSmº tots los acollits començant desde Moss. Esteve el Mestre de Cremonies capellans del Hospital, del Numero y tots los demes asisteix dos sacerdots y dos legos, y si no asistiran les multen a cascu en tant quant guañaran exceptant no estiguen compresos desde les nou de les nit fins al alva en el turn y en estan desde les deu fins el alva.*

³⁴ Una de estas citas explícitas es la siguiente procedente de ACO, vol 15, Acuerdo de 28-VIII-1693: *Jubilación del baxón Mn. Martín Rodríguez de tots los percasos de Musica y ministril asistixca o no asistixca [al margen]: Decreverunt que donen de salari a Luis Navarro baxoniste sincuanta lliures ço es deu que se li han hiat a Mos. Martin Rodríguez y 40L que se liteñen asignadas en la Fabrica a Mos. Sebastián Beltran las quals haja de tenir mentras durara la ausencia de dit Mos. Sebastiá y Aixa com vinga aquell cesse la dita Renta contradicentibus S.D. Visedo et Figuerola.*

Estos términos se incluyen habitualmente en las fórmulas utilizadas por las actas capitulares para expresar la admisión de un músico. En estos casos se utiliza la expresión “ser admitido a” seguido del tipo de *percasos/percances* correspondientes al rango y función que va a ocupar, indicando con ello que a partir de ese momento tiene derecho a percibirlos. Igualmente, en el acto de provisión de las Capellanías Reales como en el resto de residentes, se hace mención del correspondiente *percás*. El acto solemne de posesión de los capellanes reales concluía con la entrega al nuevo provisto de la distribución o *percás* extraordinario que le corresponde por su propio acto de posesión. La incorporación de este elemento simboliza la materialización del privilegio de formar parte de la Mensa Capitular que a partir de ese momento disfrutaba el nuevo provisto en la capellanía real. Sirva como ejemplo el acto de provisión del propio Mathias Navarro³⁵.

6. Funciones ordinarias, extraordinarias y “de fuera”.

Las ceremonias en las que intervenía el clero catedralicio y la capilla se clasificaban según su vinculación con la institución catedralicia en funciones ordinarias, extraordinarias y “de fuera”.

6.1. Funciones corales ordinarias y “días de Música”.

Se denominaban funciones corales ordinarias o cotidianas a todas aquellas que se celebraban según el calendario ceremonial establecido en la catedral de Orihuela³⁶. Estas funciones se desarrollaban tanto dentro del templo como fuera de él y fueron establecidas en los Sínodos Oriolano Primero y Segundo, y recogidas en el *Libro Verde*³⁷. Del estudio de este manuscrito se deriva que dentro de ellas cabe distinguir entre las de frecuencia anual y frecuencia semanal; las primeras estaban sujetas al calendario anual y al ciclo lunar en el caso de la Pascua, las segundas a días concretos de la semana³⁸. Todos los miembros del coro catedralicio estaban obligados a asistir a todas ellas en virtud de la colación que disfrutaban, y si no lo hacían eran penalizados económicamente con el percance correspondiente. Esta cantidad o distribución coral

³⁵ ACO, vol 15, fol 131r y v, Acuerdo de 6-VII-1696.

³⁶ LV, fol 33r y ss. “Fiestas del Año. Cap. 64. De los 12 meses del año y sus festividades día por día”. Este calendario incluye además solemnidades comunes y propias entre las que se encuentran las Doblas clásicas.

³⁷ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, pp. 125-129, y pp. 155 y 161.

³⁸ LV. Entre éstas se encuentra además de la solemnidad dominical, la Misa de San Sebastián y Almas (fol 13r), la Misa de Nuestra Señora (fol 13v), el Asperges (fol 16v) y la Salve (fol. 16v).

recibía el nombre de *percasos de boixart/ percances de coro* en el caso de los residentes, o *percasos de tur/ percances de turno* en el caso de los prebendados acogidos.

El *Manual del Archivero* de Joseph Alenda³⁹ y el Acta Capitular de 18-XI-1715⁴⁰ clasifican las funciones ceremoniales de la Catedral Oriolana según el importe de su distribución o *percasos* en *Maytines*, *Horas Manuales*, *Horas Canonicales*, (las tres de frecuencia diaria), *Horas de Nuestra señora*, *Doblas* y *Aniversarios Antiguos*. Todas ellas son cotidianas y se remuneran mediante los *percasos de boixart*, o *de turno* según el caso.

El ceremonial de ciertas funciones ordinarias precisaba de la interpretación de música polifónica, que por ello recibían en el *Libro Verde* la denominación de *Dias de Música*⁴¹. Esto sólo ocurría en las fiestas principales o “dobles de primera y segunda clase”, denominadas en el *Libro Verde* también como *solemnidades de cuatro y seis capas*, y con ciertas ceremonias que por tradición requerían de la intervención de la Capilla, total o parcialmente⁴².

³⁹ ALENDA II, páginas tras la cubierta sin numerar. En ellas aparecen una serie de tablas en las que se especifica el importe de los *percasos de boixart* en cada una de las horas así como la cantidad mensual aplicada a prebenda en cada uno de los beneficios.

⁴⁰ ACO, vol. 17, fol.167v y ss. Acuerdo de 18-11-1715: en este documento se fija una nueva cantidad para la distribución que corresponde a las horas manuales, que según allí se indica, había variado grandemente y en diferentes ocasiones desde la redacción del *Manual de Alenda*. Con este motivo observamos como en ambos documentos se realiza una idéntica división entre Horas Manuales y Canonicales: (...) y *atendiendo asimismo que por las dichas letras de fundamento de dichas santa iglesia no esta con total claridad especificado lo que ganan a cada uno de los señores prebendados en el manual de horas, como distintamente lo declara en el canonical ni se advierte novedad alguna en contar las horas canonicas despues de erigida en catedral esta santa iglesia. Lo que al contrario se nota en las horas manuales habiendose contado en algún tiempo treinta sueldos al mes por canocical porcion despues cien sueldos se contaban en cada mesada y al presente quarenta sueldos por mesada que caben por cada un dia 16 dineros a los beneficiados y capellanes con muchos dineros que repartidos en primera tercera y sesta novena completas missa visperas salves, processiones missas de nuestra señora in sabato y de san sebastian solo cabe alguna meaja por cuyo corto interes se advierte poca aistencia a las horas manuales.*

Por tanto decreverunt que desde el primero dia del año 1716 se aumente la distribucion de horas manuales contandose cada dia dos sueldos por canonical porcion y a las dignidades por dobleria, a los beneficiarios y capellanias un sueldo; por manera que en messadas de treinta dias tenga cada una de las cinco dignidades ciento y veinte sueldos, cada canongia sessenta sueldos y cada beneficio y capellania treinta sueldos y en messadas de treinta y un dias se cuente aumentando esta correspondencia asi a la dignidades canongias beneficiados y capellanes pues en razon tengan por cada dia el correpondiente estipendio y assi mismo por faltas se quente en las mesadas quatro dias. Al señor dignidad en cada hora anual, dos al señor canonigo y uno al beneficiado y capellan=

⁴¹ LV. Este manuscrito distingue entre “Los días que se canta a canto de órgano” (enumerados en los fol. 65v-67r), y “Los días en que se toca órgano” (fol. 67r-67v), que incluyen días de polifonía y de canto llano.

⁴² *Ibidem*, fol. 7r. En el Capítulo 5, titulado “Del oficio del Campanero”, se enumera el rango de las festividades del siguiente modo: *la Iglesia tiene diferentes clases de festividades, y por lo tanto ay diferentes modos de tocar ay Dobles de primera clase, como se ha dicho (como el dia y Vispera de Navidad, el Corpus y otras festividades, que entre año ay hara, lo que le dizen según lo practican, y*

Hay que precisar que el término *Días de Música* resulta equívoco, pues la Música en esas fechas no interviene en todas las ceremonias, sino en un número concreto de ellas, que además pueden desarrollarse en días previos o posteriores al día señalado para la festividad. La relevancia y características de la música interpretada en cada uno de los oficios está relacionada con el rango concreto de cada Hora.

6.2. Funciones corales extraordinarias.

Reciben esta denominación aquellas celebraciones no incluidas en el calendario litúrgico de la Catedral. Se trata en concreto de las Doblas de Aumento y de las Horas Eventuales. Las primeras están establecidas por obra pía, las segundas incluyen todo tipo de celebraciones solemnes que se realizaban por un motivo concreto, como entierros, posesiones, acciones de gracias, etc. La solemnidad requerida por la mayoría de ellas precisaba la intervención de la "Música", bien total o parcialmente.

La asistencia a estas funciones extraordinarias no era obligatoria, puesto que excedía las obligaciones del clero y asalariados catedralicios y por lo tanto estas celebraciones no estaban incluidas en los emolumentos que tenían asignados. La asistencia a estas funciones extraordinarias se gratificaba mediante el reparto a los asistentes de una cantidad global estimada que, aunque era fijada por el Cabildo, tenía diversas procedencias según la naturaleza del acto que se celebrara⁴³.

Esta gratificación económica recibía el nombre de *porción*⁴⁴.

6.3 Funciones "de fuera".

Se denominan funciones "de fuera", aquellas intervenciones de la "Música" en actos litúrgicos extraordinarios celebrados fuera de su calendario litúrgico. La capilla sólo estaba obligada a asistir a este tipo de celebraciones cuando un miembro del cabildo celebraba una misa solemne en otro templo o ciudad, y en este caso se consideraba función coral extraordinaria⁴⁵. El resto de intervenciones "de fuera" incluían generalmente procesiones, rogativas, minervas, misas y faroladas. En todos los casos el desplazamiento de la capilla o de parte de sus miembros debía ser autorizado por el

saben.. Mismo folio 7r más arriba) Doblas de segunda clase, Doble mayor, Doble de entreaño, semidoble, feria de entreaño; feria de Adviento, Quaresma y vigilijs. Como se expone en el epígrafe correspondiente; esta distinción se refiere tanto al número de intérpretes vocales requeridos como a la presencia de instrumentistas.

⁴³ Esta cantidad global se repartía entre los Residentes, en razón a la porción canonical que les correspondía, y entre a los Oficiales, Asalariados, Infantes y Capilla de Música según la función que cada uno de ellos desempeñara. Más adelante se aborda su procedimiento de reparto.

⁴⁴ TERUEL, M.: op. cit. p. 34-35.

⁴⁵ ACO, vol 14, fol. 270r, Acuerdo de 4-III-1683. El fragmento en cuestión está citado en la nota 1 de este capítulo.

Cabildo y no coincidir con un acto catedralicio ordinario o extraordinario que precisara la intervención de la “Música”⁴⁶.

7. Procedimientos de remuneración de los miembros de la “Música”.

El cálculo, magnitud y partida económica correspondiente a los *percasos* y *porciones* varía según se trate de funciones de música ordinarias, extraordinarias y “de fuera”.

7.1 Percasos/percances ordinario correspondientes a los “días de Música”.

Los “días de Música” están incluidos en las funciones ordinarias y por lo tanto los músicos estaban obligados a asistir a todas ellas en virtud del salario o colación que tenían asignado como tales. De esta forma, los músicos prebendados que no tenían asignado salario a parte de su colación, percibían en estas funciones ordinarias de música su respectivo *percás de boixart/ percance de coro*, como el resto de capellanes no músicos en razón del beneficio que disfrutaban⁴⁷.

En este sentido cabe recordar que los beneficios “afectados” a labores musicales en el coro de Orihuela sólo podían ser ocupados por músicos, pues estaban erigidos canónicamente para tal fin. Por ello los *percasos* de coro que perciben los capellanes músicos a cuenta de la colación correspondiente al beneficio que disfrutaban, en realidad remunera la labor musical que cada uno de ellos tiene asignada, y en este sentido pueden valorarse “de facto” como *percasos* de música.

El *percas de música/ percance de música* correspondiente a función musical ordinaria se aplica exclusivamente a todos aquellos miembros de la Capilla, beneficiados o no, que tuvieran asignado un salario, que salvo en el caso del Sochantre procedía de la Fábrica.

El *percas de ministril/ percance de ministril* corresponde a los *ministriles* por aquellas intervenciones que realicen aisladamente de las voces los “días de Música”.

7.2 Percasos/percances correspondientes a funciones extraordinarias.

El procedimiento habitual para remunerar la asistencia de la capilla tanto a una función extraordinaria como para las “de fuera”, consistía en aplicar a la “Música” en su conjunto una cantidad determinada, de acuerdo al rango ceremonial del acto celebrado. Esta cantidad global se repartía entre todos los músicos prebendados y asalariados

⁴⁶ Así ocurría al menos desde 1613 tal y como figura en DICC I, V. Música y Músicos, Acuerdo de 2-I-1613.

⁴⁷ DICC, V. Música, 1708, Acuerdo de 22-10-1708: *Que todos los dias, en que la huviese, asistan los que tienen plaza en ella; y al que falte se le apunte: 22 de octubre.*

según la *porción* que cada uno de ellos tuviera asignada. La magnitud de esta *porción* variaba según la responsabilidad de cada miembro de la capilla. Así, los músicos, instrumentistas o cantores tenían asignada una *porción*, los infantes media, el sochantre media que se añadía a la que disfrutaba como cantor, y el maestro de capilla tenía asignadas dos porciones⁴⁸. El cabildo podía modificar la magnitud de estas porciones, tanto en el momento de la admisión de un nuevo miembro en la capilla como a lo largo de su trayectoria. En algunos casos el cabildo gratificaba los servicios y méritos de un músico otorgándole *porción* en las funciones corales extraordinarias y “de fuera”, aunque no asistiera a las mismas. Esta medida excepcional fue aplicada al Sochantre Joseph González, en el cabildo celebrado el 13-XII-1691, posiblemente por realizar funciones relacionadas con el magisterio de la Capilla, por el traslado a Murcia de Roque Monserrat⁴⁹.

Salvo las posesiones que siguen un protocolo establecido, las funciones extraordinarias incluyen ceremonias muy variadas, tales como entierros, procesiones, rogativas, faroladas con música desde la torre, misas, vísperas, salve, Te deum, oficio de difuntos, maitines, etc.

En las posesiones episcopales y de beneficios catedralicios el dinero que se repartía a los asistentes procedía de la Mensa Capitular, por lo que el Cabildo ponía un gran celo en no realizar gastos superfluos. Relacionado con estos repartos se conserva un documento intercalado en el Acta de 17 de Septiembre de 1714; se trata de un memorial realizado por el maestro de ceremonias en el que se fijan los salarios y porciones que correspondían a Oficiales y Asalariados en la posesión de obispos y miembros del coro alto y bajo⁵⁰; sin embargo este informe omite la cantidad que en estas celebraciones se reparte entre los Residentes del coro, en calidad de tales. En este informe existen partidas destinadas a Maestro de Capilla, Organista, los dos Sochantres, los diez Infantes de Coro en todo tipo de posesiones y para músicos, sólo en el caso de las episcopales, siendo por lo tanto las únicas que requerían de la presencia de éstos últimos. En las posesiones de obispos la partida de 40Rv o sueldos (2L) aplicada a músicos y ministriles se repartía entre todos los miembros de la capilla en razón de la *porción* que cada uno de ellos tenía señalada.

⁴⁸ En el Capítulo IV se halla la fecha de estas asignaciones.

⁴⁹ ACO, vol 14, fol 507r, Acuerdo de 13-XII-1691: *Musicos* [al margen]: *Decreverunt que Moss. Joseph Gonsales atents als moles meritis y servicis de aquell tinga porció en la Música en qualsevol eixida y si vol assistir assisteixa y sino vol que no vaya deixant lo aja eleccio, per quant aquell esta ya molt cansat.*

⁵⁰ ACO, vol 17, fol. 61v y 62r, Acuerdo de 17-IX-1714. Este memorial fue intercalado en este acuerdo con fecha de Abril de 1715.

En los entierros ocurría otro tanto salvo que en estos casos la cantidad que se repartía procedía de las arcas del difunto, tal y como figuraba en su obra pía. El reparto de estas cantidades se recogía en los Libros de Entierros lo cuál los convierte realmente en agendas de contabilidad y no meras actas sacramentales. Los funerales más importantes requerían una gran solemnidad lo que precisaba la intervención de la capilla completa. Los entierros se remuneran mediante un procedimiento más simple que las posesiones: sólo existen dos partidas, una para clero y otra para la “Música”, cada una de ellas se reparte según la porción que poseen sus respectivos miembros. Como ejemplo sirva el reparto entre la Música de la cantidad que le correspondía por el entierro de la Marquesa de Rafal celebrado en la Catedral el día 3 de diciembre de 1681, y que se resume en la siguiente tabla⁵¹:

Tabla 4-1.

	1681 nº 85
Músicos	3-XII-1681 Catedral Entierro Marquesa de Rafal
Maestro	Maestro 16s
[Músicos]	Gonzalez 8s Lopez 8s Beltran 8s Esteve 8s Alfosea 8s (Juan) Martinez (Montes) 8s Vicente (Urrea) 8s Domingo (Escobedo) 8s Bevolant 8s Martin Roca 8s Bajon 8s Corneta 8s Sochantre 4s Organista 8s
Infantes Músicos	Matias 4s Martinico 4s Luis 4s Jusepico 4s
[Otros]	Mº Ceremonias 8s Sac. Mayor 8s Capero 8s Dos Campanillas 4s y 4s a cada uno Pertiguero 8s
Música Total	168s (8L 8s)

Como se observa en este documento, además de los músicos tenían *porción en la Música* otros cargos cuya inclusión a mi juicio no tenía que ver con la interpretación musical, sino con el “uso” y costumbres propias del templo oriolano.

⁵¹ LECO nº 85, año 1681, s/f, 3-XII-1681, Entierro de la Marquesa de Rafal.

En el caso de las *doblas de aumento*, denominación que reciben las ceremonias votivas establecidas por donantes privados después de la erección en Catedral, la cantidad a repartir entre los asistentes está establecida en la propia obra pía. En estos casos el Cabildo figura como garante y depositario de la voluntad del finado. Las *doblas clásicas* estaban establecidas con anterioridad a la erección en Catedral y forman parte del calendario ordinario.

Cabe señalar que ciertos actos promovidos y dotados por cofradías instituidas en el propio templo catedralicio, como la del Rosario o la del Santísimo Sacramento, figuraban en el calendario catedralicio a pesar de ser funciones extraordinarias⁵². Algunas de ellas, como las faroladas y procesiones, precisaban de la intervención de los *ministriles*, quienes eran remunerados por tales instituciones con los correspondientes *percasos de ministril/ percances de ministril*. Consta documentalmente que en caso de que los músicos faltaran a sus obligaciones el Cabildo prohibía a estas cofradías que les pagaran por incumplimiento de sus funciones.

7.3 Percasos en funciones “de fuera”.

Se diferenciaban de las anteriores en que el solicitante no pertenecía al ámbito catedralicio, por lo demás el procedimiento de remuneración era idéntico a las funciones extraordinarias. La remuneración de la “Música” corría a cargo del solicitante quien entregaba al Cabildo una cantidad que luego se repartía entre los músicos que asistían según la porción que cada uno tuviera señalada⁵³. Esta cantidad global debía ajustarse a unas pautas económicas señaladas por el Cabildo, tanto si acudía la Capilla entera como si sólo eran solicitados los *ministriles*.

8. Cálculo de los emolumentos correspondientes a los músicos en cada una de las funciones.

El *percas/ percance* ordinario asignado a cada función coral se calculaba en función de los emolumentos que cada músico tenía señalados. Sin embargo en las

⁵² LV, fol 52r. Vide *Festividad de San Antonio, 13 de Junio*. También en DICC I, V. Música y Músicos, Acuerdo de 14-IV-1614. La Cofradía del Santísimo pagaba las intervenciones de los músicos de la Capilla en la *Passio Domini* y Procesión del Viernes Santo, y en el *Exultet* del Sábado Santo.

⁵³LECO n° 94, año 1686, s/f. El 17-III-1686. Minerva de la Ciudad en el Hospital. Ministriles 20s, que firma haber recibido Salvador Alfosea, sacabuche y Capellán del Número.

actuaciones extraordinarias y “de fuera”, cada músico percibía una parte del total, correspondiente a la porción que tuviera asignada en la “Música”⁵⁴.

El contenido de dos acuerdos capitulares permite delimitar la diferente aplicación de los *percasos/percance* correspondientes a función coral ordinaria, extraordinaria y “de fuera”.

El primer documento es una tabla contenida en el acta de 13 de agosto de 1576, y que se encabeza con el título *Lo que guanyen los cantors, ministrils, organiste, nuncio en cadahum acte dels que son obligats a servir segons lo salari que te cadahu pera ques sapia lo dia que faltaran quant perdra cadahu*⁵⁵. Este documento permite establecer los procedimientos de cálculo y aplicación de los *percasos/percances* ordinarios. En él faltan los cuatro capellanes reales de voz que en ese momento no recibían más emolumentos que los correspondientes a su beneficio, lo cuál revela que figuran exclusivamente los miembros de la capilla que en aquel momento percibían un salario de Fábrica y Quinta Casa. Por este motivo junto al nombre, función y salario de cada uno de los músicos citados, figura *lo que pierde cada uno de ellos en cada día solemne y no solemne* en los que la capilla de música debía intervenir. Es decir, los *percasos de música* que les corresponden en cada una de las funciones señaladas en la tabla. Tras cotejar este documento con los datos extraídos de otras fuentes documentales catedralicias, se puede afirmar que en esta tabla figuran sólo los *percasos/percances de música* ordinarios. Las cantidades correspondientes a estos *percasos* ordinarios proceden del salario que cada músico tiene establecido y por lo tanto se descuentan del mismo cuando éste falta. En el caso de los capellanes músicos este *percás/percance de música* ordinario, correspondiente al salario que tuvieran asignado, se añade al de *boxart* aplicado a la colación.

El segundo documento permite establecer el significado de *porción* y *percance* extraordinario. Se trata de un folio intercalado en el Acta de 17-IX-1714, en cuya fecha se acordó *que loan y aprueban el memorial de gastos echo por el M^o de Seremonias de la Posession de su Il^{ta} y que el mismo quede para adelante sin innovación alguna perpetuamte. (...) Y que dicho maestro de ceremonias aga un tanto de dicho memorial de Posesiones y echo lo inserte el Secretario en el libro dietario para memoria en lo*

⁵⁴ CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 190. En acuerdo de 16-I-1724: *que el maestro de Capilla de porción a los violinistas, siempre que vaya al capilla, como a los demás músicos, y que para ello pueda aumentar estas porciones.*

⁵⁵ ACO, vol. 1, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576. Transcrito en p. 136.

*venidero*⁵⁶. Este memorial se intercalo con fecha de abril de 1715, y lleva por título *Salarios y porciones que se reparten y depositan en las posesiones de los SS. Obispos, Dignidades, canonicatos y prebendas del choro baxo*.

Bajo este título figura una tabla en la que se desglosan las cantidades que tocan a cada uno de los residentes y asalariados músicos y no músicos en la ceremonia de toma de posesión de una serie de cargos eclesiásticos⁵⁷. Este documento se elaboró a partir del memorial de gastos correspondiente a la toma de posesión del Obispo Don Joseph Espexo y Cisneros que tuvo lugar el 26 de Agosto de 1714⁵⁸. Se trata de cantidades económicas que se reparten por acudir a una función extraordinaria, es decir el importe de la porción o *percasos/percances* extraordinarios, que como ya hemos explicado se añadían a los emolumentos (prebenda o salario) ordinarios que tenía cada músico asignados.

Del análisis de ambos documentos se deduce la diferente aplicación de *percance de música ordinario y extraordinario*. *Percance ordinario* es una cantidad económica proporcional a los emolumentos (colación o salario) que cada músico tiene asignados, y que se descuenta de los mismos por no acudir a una función ordinaria. Si se aplica al salario que percibe como músico se denomina *percaços de música / percances de música*; si se aplica a la colación aplicada a oficio musical se denomina *percasos/percances de boxart* en el caso de residentes y *percasos/percances de tur*, en el caso de los acogidos. Según una antigua costumbre que tiene su origen en la época colegial, en ambos casos la parte de los ausentes se aplica a los asistentes⁵⁹. La cantidad correspondiente a *percance extraordinario* se suma por acudir a una función extraordinaria o a una actuación “de fuera”. Su cálculo depende de la *porción en la Música* que cada miembro de la misma tiene señalada y de los asistentes al mismo.

9. El Apuntador de la Música.

Este sistema de remuneración precisaba de alguien encargado de anotar las ausencias de los miembros de la “Música” en las funciones ordinarias, y las presencias en las funciones extraordinarias, para que los *percasos/ percances* correspondientes fueran calculados correctamente. Esta labor era llevada a cabo por el Apuntador de la

⁵⁶ ACO, vol 17, fol. 61v y 62r, Acuerdo de 17-IX-1714.

⁵⁷ ACO, vol 17, fol. 61r y v, Memorial intercalado con fecha de Abril de 1715 en el Acta de 17-IX-1714.

⁵⁸ VIDAL TUR, G.: op. cit, vol. I, p. 304

⁵⁹ ALENDA, fol. 20r: *y que la porción de los ausentes acreciese a los presentes abrogando queri statuto o costumbre*

Capilla quien percibía por este menester un salario de 2L (20R) anuales procedente de la Fábrica⁶⁰. Durante el S. XVII y hasta 1707 este cargo era desempeñado por un miembro de la “Música” elegido entre los integrantes de la misma. En el periodo comprendido entre 1707 y 1725 desaparece en los Libros de Fábrica la mención a la dotación correspondiente al Apuntador. Parece que durante ese periodo la Capilla no contó con este cargo, por lo que esa labor debió ser desempeñada por el Mayordomo del Punto, quien se ocupaba normalmente de anotar las presencias y ausencias de los residentes y acogidos del coro catedralicio. A partir 1725 y hasta la muerte de Navarro, reaparece la dotación en los Libros de Fábrica en este caso aplicada Antonio Pérez, Capellán Real de Contralto. En ciertos periodos la capilla también contó con un *Capsuero* o Cajero propio tal y como revela el acuerdo de 4-I-1650⁶¹.

La labor del apuntador de la Capilla consistía en:

1. Anotar *las faltas de los músicos instrumentistas asalariados de la Fábrica y Quinta Casa*,
2. Anotar *por servicios las faltas que hiciere cada uno en los días de su obligación* (o funciones ordinarias)
3. Comunicar estas faltas *para la rebaja al fabriquero, el qual no pague los salarios asta echa esta diligencia*, y al Mayordomo del Cabildo en lo tocante a las colaciones de oficio musical⁶².

La cantidad correspondiente a los beneficios se liquidaba por *mesadas*⁶³. Los pagos de los salarios anuales de la Fábrica y Quinta Casa se realizaban normalmente por *tercias*, es decir en tres pagas correspondientes cada una de ellas a cuatro meses, aunque también podían liquidarse en una sola entrega⁶⁴. El asalariado firmaba un documento denominado *apoca* a modo de recibo de las cantidades entregadas en cada *tercia*⁶⁵.

Los Capellanes Reales músicos y los Capellanes del Número por su condición sacerdotal estaban obligados a decir una serie de misas rezadas. No las cobraban puesto que se incluían en las funciones ordinarias de su ministerio. Lo que sí percibían eran los

⁶⁰ DICC, V Salarios, 1695, Acuerdo de 3-XII-1695. En él informa de los *Salarios que paga la Fábrica* tal y como consta en el Acuerdo de 3 de diciembre de 1695. El apuntador aparece con una dotación anual aplicada a la Fábrica de 2 L anuales.

⁶¹ DICC, V Capilla de Música, 1650, Acuerdo de 4-I-1650: *Se ve que tenía un capsuero propio. Con ocasión de mandar, que diese cierto percanze, que avia cobrado el M^o de Capilla el día de Cabo de año a el Capsuero, para que lo pagare él (esto suena): decrev. Se junte la capilla y nombre capsuero.*

⁶² ACO, vol 17, fol. 163v, Acuerdo de 2-X-1715 y ACO, vol 17, fol. 189v, Acuerdo de 29-I-1716.

⁶³ De este modo figuran las entregas en los Libros de Mayordomía del Cabildo. Como ejemplo sirva Libro de Mayordomía de 1693, sig 1677, fol 76, Recibís de Mathias Navarro.

⁶⁴ Así por ejemplo ocurre en LF n° 1843, ejercicio 1716/17, fol. 11v Escritura de pago a Fernando Albert de 13L 6s 8d, fechada el 19-VII-1718 de los dos tercios de su salario de 20L correspondientes a su salario de violinista por el año que ha cumplido.

⁶⁵ Estas apocas suelen estar incluidas en los Libros de Fábrica. En el Anexo Documental figura la transcripción de dos de ellas.

emolumentos correspondientes a las misas extraordinarias que les encargara el Racional. Estas misas se cobraban los miércoles y sábados después de vísperas⁶⁶. Se trataba de un acto solemne al que debían acudir *rebestidos de coro y no in nigris ni en otra forma*⁶⁷. Igualmente como sacerdotes podían rezar misas para particulares, pero siempre y cuando no faltaran a sus obligaciones musicales o eclesiásticas para con la Catedral⁶⁸.

⁶⁶ ACO, vol. 7, s/f, Acuerdo de 2-I-1574. *Mises* [al margen]: *Son resolts que la paga de les mises la faga lo capsuer en presentia del rational los dimecres y disaptes apres de vespres. Mises de capellanies* [al margen]: *Y que les mises de les capellanies se apunten en un llibre pera que al capellan que tendra mises de obligatio no seli donê mises que no haja dit aquelles. Y les que non estaran distribuïdes lo rational les distribuïxca per mesos ad libitum.*

⁶⁷ ACO, vol 17, fol. 151v y 152r, Acuerdo de 12-IX-1715.

⁶⁸ ACO, vol 17, fol. 205r y v, Acuerdo de 30-IV-1716: *Dn. Bernardino Albalá capellan del Rl Patronato y ecónomo de esta Stª Y: Que se levanta la mano a dichas multas en atencion a haverse reconocido (que le tocaba a otro que estaba enfermo), en cuya consideración no se les puede imputar culpa, sobre que recaiga multa, y haver assistido a la Procession, y Araciel quedandose en la Capilla, y Ruis previniendo los lobros de la Capsueria para pagar aquel sabado por la tarde las misas de la semana. Levantan la multa consistente en haver privado el cavildo al susodicho Dn. Bernardino Albala del salario de Veinte Rl que cada mes tenia de la mensa por razon de exercer de orden del Ilt. Cabildo el Economato de esta Stª Ygl.*

Parte Primera. Bloque 2: LA CAPILLA DE MÚSICA.

Capítulo V: **Configuración de la Capilla de Música.**

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela se organizó prácticamente desde cero, pues durante el periodo colegial sólo contaba con dotaciones para sochantre, organista, cuatro ministriles y magisterio. Esta situación permitió llevar a la práctica un planteamiento organizativo liberado de atavismos y por lo tanto de acuerdo con la coyuntura histórica y espiritual de ese momento. De esta forma la organización de la “Música” de Orihuela se constituyó sobre los principios del pensamiento social y religioso de la segunda mitad del siglo XVI, marcado por el espíritu contrareformista¹. Este pensamiento, que se extiende a la totalidad de los ámbitos de la Catedral de Orihuela, se evidencia en la relación establecida entre el rango jerárquico de cada uno de los miembros del entramado catedralicio y el ámbito de funciones a las que se vincula su actividad². En este capítulo me limito a describir los rasgos organizativos de la “Música” mientras que su interpretación se aborda en otro posterior.

El estudio y análisis de la evolución de las dotaciones destinadas a labores musicales permite deducir que durante el magisterio de Navarro, la “Música” mantenía prácticamente inalterada la disposición establecida en 1565. Aunque la bula de erección fue promulgada en 1564, y el templo adquirió el rango catedralicio en 1566 cuando el obispo tomó posesión de su cargo, fue durante 1565 cuando, según Alenda, se abordaron las cuestiones referidas a la dotación y diseño de las funciones musicales del templo catedralicio oriolano³, dato confirmado también en otras fuentes⁴.

No obstante, cabe destacar que la Capilla de Música diseñada en 1565 contaba con el precedente de las funciones musicales dotadas antes de esa fecha. Después de la erección en catedral, las dotaciones destinadas a ministriles, a organista y sochantre no experimentaron alteraciones notables hasta entrado el S. XVII; sin embargo no ocurrió igual con la dotación de 60L que la Fábrica dotó en 1562 para la del maestro de capilla.

¹ VAZQUEZ DE PRADA, V.: *Historia económica y social de España, Vol III, Los siglos XVI y XVII*, Confederación española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1978, p. 151.

² ALBERICH BARRIO, L Y OTROS: *Historia de España, vol X, Apogeo del Imperio, S. XVI*, Club Internacional del Libro, Madrid, 1986, p. 168. “La Contrarreforma al contrario [que el Manierismo], es, en su concepción del Mundo, realista y racional”. En este sentido como se expone más adelante impregnó el diseño de la “Música” con el planteamiento que de sí misma tenía la Iglesia postrentina.

³ ALENDIA I, f. 22v. Este dato se extrae del siguiente pasaje: *Consequotivamente en aquella fecha de agosto [1565] mandó que avia musicos en dicha iglesia era necesario que tuviera maestro de capilla además que se avia de dar una de las doze capellanias*

⁴ ArCO, *Administración de la Capellanía de Hernández y Oliver*, fol. 1r y v, [Informe acerca del] *Organista 2º de la Stª Iglª de Orihuela*.

Igualmente la práctica musical existente durante el periodo precatedralicio influyó en la configuración de las costumbres y usos musicales posteriores, y que caracterizarán la vida musical de la Sede Oriolana. Por todos estos motivos es preciso iniciar esta exposición con un epígrafe dedicado a la práctica musical polifónica durante el periodo colegial que se extendió entre 1413 y 1566⁵.

1. Antecedentes de la “Música”: la práctica musical durante el periodo colegial.

Durante el siglo XV y hasta bien estrado el XVI, la polifonía o canto de órgano debía constituir en el ámbito de la diócesis de Cartagena un rasgo distintivo de la liturgia catedralicia. De esta forma mientras que entre 1413 y 1562, la colegiata oriolana contaba con escasas y limitadas dotaciones musicales⁶, la catedral de Murcia mantuvo en ese mismo periodo una notable actividad musical polifónica posiblemente vinculada a su estrecha relación con el Papado. Según Consuelo Prats Redondo, esta actividad parece iniciarse durante la primera mitad del S. XV cuando la capilla de la sede murciana estaba integrada por cuatro cantores franceses. El 21 de mayo de 1477 se asignó a las funciones musicales que hasta entonces realizaban los mencionados franceses una dotación 150 reales catalanes, en la que colaboraban a partes iguales Obispo, Cabildo y Fábrica. El reparto de la misma sugiere la existencia de facto de un maestro de capilla, llamado Alonso Gil, a quien se asignan 80 Reales catalanes para que *houbiese el libro y cargo de facer los oficios en la dicha iglesia del canto de órgano; este maestro de canto de órgano* contaba con la ayuda de un “cantor”; las competencias de este cantor consistían en enseñar canto de órgano a los beneficiados, capellanes y mozos de coro que se consideraran hábiles, para que intervinieran en los días solemnes de las pascuas y fiestas principales de la Catedral, tarea por la que recibía a principios del S. XVI 18.000mrv (algo más de 26L)⁷. Esta capilla también contaba con

⁵ Considero que la catedral no inició su funcionamiento como tal hasta que el obispo tomó posesión de la misma. Respecto a la fecha de 1413 remito al Capítulo I.

⁶ ALEDA I, fol. 21v. En el Capítulo III se expuso que en el año 1413 la Mensa del Cabildo Colegial aplicó a Gastos 510Libras 14sueldos y 6 dineros. De esta cantidad sólo correspondía a labores musicales un porcentaje mínimo: los cinco cahíces de trigo destinados al organista y 7L anuales para quien desempeñara la función de sochantre. CREUS ORTOLÁ, O.: *Ginés Pérez (1548?-1600): vida y obra*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Univ. de Valencia, Valencia, 2004, p. 54. Según este investigador a estas dotaciones musicales habría que añadir otras dos creadas más de un siglo después y procedentes de la Fábrica; se trata de un salario de 50L destinadas al organista y otro de 60L dotado en 1562 para el magisterio de capilla.

⁷ PRATS REDONDO, C.: “V. Murcia”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, p. 889-890. En un cabildo celebrado el 21 de Mayo de 1477, según lo acostumbrado in loco consueto, para que el servicio del Sr. Dios e de la Santa Iglesia fuese acrecentado de hoy en adelante se precisan ciertas competencias y salarios destinados a los músicos. En ese acto asignan a los

instrumentistas y, junto con la de Valencia, debió alcanzar una notable fama pues en 1554 la catedral de Sevilla solicitó ministriles a los cabildos murciano y valenciano⁸.

En 1562, se habilitó la dotación del oficio de maestro de capilla en varios templos de la diócesis de Cartagena, concretamente, en Albacete⁹, Elche y Orihuela. Estos dos últimos dentro del territorio que dos años después se convertirá en diócesis de Orihuela. Esta coincidencia revela que la dotación de este oficio respondería a una iniciativa episcopal, vinculada posiblemente al desarrollo de las últimas sesiones del Concilio de Trento.

En Elche y Orihuela se escogieron procedimientos diferentes para asignar la dotación habilitada para el magisterio. En el templo ilicitano de Santa María, la Fábrica asigna el 16 de mayo de 1562 a Lluís Vich 25L *pera sonar l'orgue e mestre de capella*¹⁰, y que se sumaban a otras tantas 25L que el Consell ya le tenía asignadas por enseñar a los niños que participaban en la “Festa”¹¹. Resulta sumamente interesante el hecho de que ambas partidas son muy similares a la que disfrutaba el mencionado “Cantor” o asistente de maestro de capilla de la Catedral de Murcia. Paralelamente el cabildo colegial de Orihuela convocó en ese mismo año de 1562 una oposición abierta tanto a eclesiásticos como a seglares para ocupar el magisterio de su capilla, dotado exclusivamente con 60 Libras de la Fábrica según establece Creus Ortolá. Según Ortolá, de resultados de este proceso el oriolano Ginés Pérez se convirtió en el primer maestro de capilla de este templo, iniciando entonces una brillante trayectoria que le llevará al magisterio de la catedral de Valencia dos décadas después¹². Sin embargo hay evidencias documentales de que Pérez no fue el primer maestro de la capilla oriolana. A

oficios musicales que hasta ese momento habían hecho los maestros franceses con sus discípulos 150 reales catalanes (50 Obispo, 50 Cabildo, 50 Fábrica); esta dotación se debía repartir de la siguiente forma: A Alonso Gil, 80 Reales catalanes, porque él *houbiese el libro y cargo de facer los oficios en la dicha iglesia del canto de órgano*, y los restantes 70 entre los mozos que ayudaban a Gil a llevar *los triples e otros*. Entre estos mozos se distingue a uno como cantor. En los inicios del s. XVI se mencionan que las competencias de éste cantor era enseñar canto de órgano a los beneficiados, capellanes y mozos de coro que se consideraran hábiles, para que intervinieran en los días solemnes de las Pascuas y fiestas principales de la Catedral. Este cantor recibía en los años iniciales del s. XVI 18.000 maravedíes, cinco cahices de trigo y dos tinajas de vino, todo ello dotado en partes iguales entre Obispo, Cabildo y Fábrica

⁸ ANGLÉS, H: “Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero”, en *Anuario Musical IX*, Madrid, 1954, p. 70.

⁹ LÓPEZ MARTÍ, A.: “V. Albacete”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 178.

¹⁰ Documento transcrito por CASTAÑO GARCÍA, J.: “La Música a l'esglesia de Santa María d'Elx”, en *Cabanilles, nº 18-19-20, Abril-Diciembre 1986*, Associació Cabanilles d'Amics de l'Orgue, Valencia 1986, p. 423.

¹¹ CASTAÑO I LOPEZ, J. D.: “La figura del Mestre de Capella al Misteri d'Elx” en *Festa d'Elx nº 46*, Ajuntament d'Elx, Elx, 1994, p. 96.

¹² CREUS ORTOLÁ, O.: op. cit. p. 71-72.

él le debió preceder un tal Mestre Mosén Francés; éste firma el 12 agosto de 1562 un memorial según el cuál devuelve al Cabildo una serie de Libros de Polifonía propiedad de la Catedral y que como “Mestre” tenía en su poder¹³.

La cortedad de las partidas de la Mensa Colegial oriolana aplicadas a sochantre y organista, así como la falta de claridad de las fuentes acerca de la dotación del magisterio anterior a 1562, sugieren la práctica polifónica en la Colegiata de Orihuela debió ser muy limitada hasta 1562, pero que existió tal y como manifiesta en Memorial mencionado de 12-VIII-1562. Posiblemente entre 1413 y 1562 el magisterio no fue un oficio consolidado, lo cuál justifica la vinculación de los Infantes de Coro con el Sochantre, rasgo que se mantendrá en el periodo catedralicio. Por último, es posible que las décadas previas a la erección en catedral el organista realizara labores posteriormente vinculadas al maestro de capilla, tal y como está documentado en Elche entre 1652 y 1600¹⁴. Por último cabe destacar la existencia *desde antiguo* de la dotación a cargo de la Fábrica de cuatro ministriles¹⁵, y a los que el consell destinaba además 60L anuales, cantidad que el cabildo repartía entre los cuatro ministriles a partes iguales¹⁶. Considero que esta dotación municipal remuneraba los servicios que hacían a la Ciudad los *ministriles* de la Catedral, y no sus funciones corales que mantenía la Fábrica.

Las capillas de Orihuela y Elche presentan entre 1562 y 1565 notables paralelismos. Ambas carecían de dotaciones económicas destinadas a intérpretes vocales, por lo que estas funciones debían ser desempeñadas tanto por miembros del clero adscrito a estos templos, como de las respectivas parroquias, entre los que se encontraban los niños que ejercían como Infantes de Coro¹⁷. En ocasiones especiales, como ocurría en Elche en las Fiestas de la Asunción, podría recurrirse a traer intérpretes de otros templos, lo cuál suponía un gasto considerable. La incorporación en 1565 a la Capilla de Orihuela de beneficios eclesiásticos erigidos en el nuevo coro catedralicio puso fin a esta situación que sin embargo se mantuvo hasta la actualidad en la capilla ilicitana.

La Fábrica de Orihuela tuvo aplicada una dotación de 60L al magisterio al

¹³ ACO, vol 6, s/f, Acuerdo de 12-VIII-1562.

¹⁴ MASSIP I BONET, F.: *La Festa d'Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d'Elx, Alicante, 1991. p. 61.

¹⁵ DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 27-I-1569.

¹⁶ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 15-V-1591.

¹⁷ MASSIP I BONET, F.: op. cit. pp. 61-63. Sobre la hipótesis de residencia de los Infantes de Coro de Orihuela, me remito a un epígrafe posterior de este mismo capítulo.

menos desde 1562 y lo mantuvo después de 1565, pero vinculada exclusivamente a un ámbito concreto de este oficio: enseñar canto de órgano *a los infantes de coro y todos los demás que quisieren aprenderle*¹⁸. Es posible que la condición impuesta a esta dotación salarial persiguiera mantener una actividad docente que había dado buenos frutos y que a la larga resultaba económicamente rentable. Por otro lado, esta intervención permitió unificar en un solo individuo el ejercicio de la dirección de la práctica polifónica y de su docencia que, a principios del S. XVI, se repartían en la sede murciana maestro y “cantor”. Esta unificación como la creación de dotaciones aplicadas al magisterio de la capilla es habitual en la mayoría de sedes hispanas a partir del S. XVI¹⁹.

La beligerancia existente entre los cabildos oriolano y murciano a lo largo de los S. XV y XVI no debió extenderse al ámbito musical, a juzgar por las similitudes existentes en ambos templos en las funciones aplicadas a magisterio y sochantría. Todo lo expuesto revela que la colegiata de Orihuela debió contar con una práctica polifónica de cierta tradición, que tendió a emular a la existente en la catedral de Murcia, sede de la mitra en que se incluía.

2. Peculiaridades de “la Música”.

Durante los S. XVI al XIX tres templos de la antigua diócesis de Orihuela mantuvieron una actividad musical continuada: la Catedral de Orihuela²⁰, la Parroquia Arciprestal de Santa María de Elche²¹ y la Colegiata de San Nicolás Alicante²². De todas ellas sólo la capilla establecida en la sede catedralicia se adapta en mayor medida al planteamiento que Samuel Rubio y José López Calo consideran habitual en este tipo

¹⁸ ALENDA I, fol. 22v.

¹⁹ RUBIO, S.: *Desde el Ars Nova hasta 1600*. en *Historia de la música española, vol II*, Alianza Editorial Madrid, 1982, p. 13-48.

²⁰ Este es el primer trabajo monográfico dedicado a la Capilla de la Catedral de Orihuela. Con anterioridad sólo se menciona en las páginas que dedica a las Capillas de Música del Reino de Valencia durante la Edad Moderna CLIMENT, J.: “Las capillas musicales” en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, Valencia 1992, p. 147.

²¹ Son varios los trabajos publicados que abordan la capilla de Elche; entre ellos destacan: CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. CASTAÑO I LOPEZ, J. D.: op. cit p. 95-109. MASSIP I BONET, F.: *La Festa d'Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d'Elx, Alicante, 1991. NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a: “Catálogo de documentos relativos a la música y a los músicos en la Festa d'Elx-Arxiu Històric Municipal d'Elx”, en *Festa d'Elx*, Elx, 1989, p. 203-234. NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a: “Consell, Clavari, electes y portaestandarte: aproximación a la historia interna de la Festa d'Elx”, en *Festa d'Elx*, Elx, 1987, p. 55-67. NAVARRO MALLEBRERA, R., y TORRES ZAPICO, M^a. R.: “Músicos y cantores en el s. XVII: Aproximación a la historia interna de la Festa d'Elx”, en *Festa d'Elx*, Elx, 1989, p. 57-64.

²² La Capilla de Alicante ha sido estudiada por: PALENCIA SOLIVERES, A.: *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de San Nicolás (SS. XVI-XVIII)*, Diputación de Alicante, Alicante, 1996.

de conjuntos musicales²³, si bien presenta peculiaridades destacables.

En cuanto a la organización interna de la “Música” de Orihuela cabe destacar que en las fuentes documentales consultadas no se ha localizado una “Planta de la Capilla”, término habitual para referirse a la relación de miembros de la misma²⁴, ni tampoco referencias a su existencia. Éstas aluden a la “Música” como el conjunto de disfrutarios de dotaciones aplicadas a labores musicales, sin especificar en ningún momento la enumeración de todas ellas. Por este motivo, para la reconstrucción de su plantilla y el análisis de su evolución ha sido necesario localizar y agrupar todas las dotaciones aplicadas en cada momento a labores musicales y, acto seguido, identificar el nombre de quienes las disfrutaron. El *Libro Verde* y *El Manual del Archivero* contienen información a cerca de los momentos en que intervenía la “Música”²⁵, y de la situación jurídica, laboral y económica de sus miembros²⁶, por lo que ambos manuscritos resultan muy valiosos para identificar la función de los oficios musicales. En cuanto a la evolución de las dotaciones que los sustentaban y la nómina de sus disfrutarios, ha sido preciso consultar comparativamente los Libros de Acuerdos Capitulares, los Libros de Fábrica, los de Mayordomía del Cabildo y Quinta Casa y los Libros de Entierros. Estos últimos mencionan específicamente los músicos que acuden a las funciones fúnebres que precisan de asistencia de la capilla, pero no la función que realizan.

Tampoco ha llegado a nosotros nada semejante a unas ordenanzas que regularan el funcionamiento interno de la “Música”, al contrario de lo ocurre en los otros dos templos de la antigua diócesis de Orihuela que disponían de ella, Santa María de Elche y San Nicolás de Alicante²⁷. En los Libros de Actas consta que existía un armario para

²³ Ambos son autores de referencia en este asunto. Entre las obras que abordan este asunto destacan: RUBIO, S.: *Desde el Ars Nova hasta 1600...*, p. 13-48. En ellas aborda la composición habitual de la capilla de música. LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Santiago, Vol VII*, Diputación Provincial da Coruña, A Coruña, 1997, p. 19-34. López Calo aborda la composición habitual de los coros catedralicios hispanos, y especialmente de las capellanías corales beneficios habitualmente aplicados a funciones musicales.

²⁴ LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones Universidad Autónoma, Madrid, 1990, p. 42. En esta página figura el extracto de un documento semejante correspondiente a la Capilla Real y que se denomina Informe de Nóminas de 1736.

²⁵ LV, fol 65v-67r. Se trata de los epígrafes titulados *Los días que se canta â canto de órgano*, y *Los días que se toca órgano*.

²⁶ ALENDA I: fol. 18-23.

²⁷ PALENCIA SOLIVERES, A.: op. cit. p. 47-55. Para la Capilla de San Nicolás, se redactaron unas escuetas regulaciones contenidas en las *Ordenanzas municipales para el buen Gobierno de la Ciudad de Alicante* otorgadas por Felipe IV en 1664. El 18 de diciembre de 1669 se concedieron unos nuevos *Estatutos para el Gobierno de la ciudad de Alicante concedidos por SCRM del Rey NSD Carlos II*. En ambos casos figura detalladamente los salarios de cada uno de los miembros de la Capilla de Música. Sin embargo fue en 1714 cuando se reorganizó con nuevas plazas, dotaciones y reglamentos. En Elche se redactó en el último cuarto del s. XVIII un reglamento bajo el título *Capítulos que deberán observar*

los *papeles de música* y que había en él un calendario de funciones de la capilla²⁸, pero no hay nada que sustente documentalmente la existencia de un reglamento escrito durante el periodo estudiado. Un año después de la muerte de Navarro consta en los acuerdos capitulares que se aprobaron unos capítulos de obligaciones de los músicos redactados por el Canónigo Palomino, cuyo contenido no se conserva²⁹.

Es posible que estos capítulos redactados en un momento peculiar, fuera el primer “reglamento de la Música” que se redactara debido a la propia naturaleza de esta capilla. La Música de la Catedral de Orihuela, a diferencia de las capillas de Elche y Alicante, era una institución bajo control absoluto del cabildo eclesiástico de esta sede. Este rasgo habitual en el conjunto peninsular³⁰, en Orihuela estaba reforzado por el hecho de que el Cabildo ejercía *la superintendencia tanto del Maestro de Capilla como de toda la “Música”*³¹, a pesar de que las rentas aplicadas a su personal llegaban por cauces diversos, sobre los cuáles no tenía un control absoluto. De esta forma, el órgano de gobierno de la Catedral estaba situado también en la cúspide jerárquica de su Capilla de Música, al contrario de lo que ocurría en las capillas de Elche y Alicante³².

La “Música” se regía por unos usos y costumbres basados en los Estatutos de la Catedral, los cuáles incluían epígrafes referidos a capellanes y asalariados, y también en los acuerdos capitulares y las bulas de erección de los propios beneficios eclesiásticos. Quizás por este motivo no debió resultar oportuna la redacción de unas normas específicas para este conjunto. Todos los asuntos referidos a la “Música” se trataban en los cabildos y por lo tanto quedaban reflejados en los Libros de Acuerdos Capitulares, a cuyas actas se remiten reiteradamente las decisiones capitulares relativas a la capilla.

El Cabildo delegaba ciertos ámbitos específicos en cargos como el Maestro de

todos los músicos,..., y que atiende fundamentalmente a cuestiones de funcionamiento interno, multas y obligaciones. Estos capítulos tienen su antecedente más lejano en el nombramiento como maestro de capilla de Antonio Navarro en 1700; este nombramiento se acompaña con un pormenorizado inventario de las obligaciones del Maestro de Capilla de Elche y de algunos de sus miembros, entre los que figura Luis Navarro, padre del mencionado Antonio y del propio Mathias Navarro y que figura como maestro de ministriles. Este documento está transcrito por CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit, p. 89-93.

²⁸ DICC, V. Músicos, Acuerdo de 3-I-1707. Este calendario, que aquí llaman “patrón” debía ser un extracto del que existe en el *Libro Verde*. Se encontraba en el armario de la “Música” que estaba al cuidado del Sochantre. Actualmente se conserva el último de la “Música” que estuvo en uso en el Archivo, y que por su aspecto debe remontarse al S. XVIII. Este Armario se menciona también en ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727.

²⁹ ACO, vol 19, fol 119r y v, Acuerdo de 4-XI-1728.

³⁰ RUBIO, S.: *Desde el Ars Nova hasta 1600....* p. 13-48.

³¹ ALENDA I: fol. 22v. Sobre este punto Alenda remite a *Libro de Bulas f. 155*.

³² PALENCIA SOLIVERES: op. cit p. 47-55. El clero de San Nicolás de Alicante debía plegarse a la voluntad del Consell que ostentaba el patronato de la capilla alicantina; en Elche ocurría algo similar aunque en menor medida.

Capilla, los Sochantres y el Apuntador, pero reservaba para sí las atribuciones que se enumeran a continuación, y que se han extraído de los contenidos de las actas capitulares³³:

1) Era *privativo del Cabildo* decidir el ingreso de un nuevo miembro y conceder *porción* en la Música. Así se manifiesta en el acuerdo de 17-XII-1705, cuando se anula la concesión de tres medias porciones realizada indebidamente por el M^o de Capilla³⁴.

2) Modificar el número de las *porciones* de la Capilla. El Cabildo podía aumentar o disminuir el número de “porciones en la Música”, y así ocurre cuando se incorporan los violines³⁵.

3) Crear o modificar partidas salariales destinadas a labores musicales³⁶.

4) Modificar o dividir partidas salariales³⁷.

5) Solicitar la adición de un oficio musical a un beneficio instituido en la catedral, tanto dentro como o fuera del coro. En acuerdo de 11-VII-1630 el Cabildo, siguiendo el texto la voluntad expresada por los donantes, aplicó a segundo organista y sochantre la Capellanía erigida por Francisco Hernández y Ginesa Oliver en la capilla del Rosario³⁸. Posteriormente en 20-IV-1684, se aplica exclusivamente a segundo organista la capellanía³⁹. Con una pretensión semejante el 18-IX-1684 se acuerda pedir *al Rey la afección de 2 capellanías, reales una a órgano; otra al Magisterio de ceremonias*⁴⁰.

³³ En la enumeración de estas atribuciones aparecen en primer lugar las referentes a incorporación, creación y dotación de partidas económicas aplicadas a la “Música”; siguen la designación de funciones dentro de la misma; los procedimientos de sanción y gratificación; la autorización para la intervención total o parcial de la capilla en actos propios del templo o ajenos, y finalmente el control sobre las cuestiones relativas a las características de la música que debía interpretarse en el templo.

³⁴ DICC, V. Música, Capilla de., Acuerdo de 17-XII-1705: *Pidio uno al cabildo una porcion en la capilla, y decrev. Se la concediesen por sus servicios, y ser Privativo del cabildo, sin que algun otro pueda meterse en esto: en 20 no se ha conformado el Colector de Musica, siguiendo el acuerdo: pero que habiendo el M^o y Musicos concedido a su arbitrio tres medias porciones, sin facultad para ello: decrev. Que los privan de ellas a los tres, a quienes se las avia concedido: y que por el secretario se le notifique assi al M^o de capilla, y al Colector de Musica, para que se execute. 2 de estos 3 eran infantes de coro, y no les valió: 17 de diciembre.*

³⁵ CAPDEPÓN, P.: “Matías Navarro (1668-1727), maestro de capilla”, en *Revista de Musicología XXI-I*, Madris, 1998, p.22.

³⁶ ACO, vol. 17, fol. 16r y v, Acuerdo de 26-II-1714. Se crean dotaciones para violín, abué, violón y clavicordio.

³⁷ DICC, V. Capón, Acuerdo de 21-V-1703.

³⁸ ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 1v.

³⁹ DICC, V. Organista, Ayudante de, 1684, Acuerdo de 20-IV-1684: *Sin duda es l ade frco Henz y Ginesa Oliver la q. dice un Acuerdo, q. vacaba, pr fallecimto de Mn Juan Caballero: la aplican al Ayudante de organista, siguiendo dicen, la voluntad de los fundadores, y q. se saquen edictos con termino de 20 dias: 20 de Abril.*

⁴⁰ DICC, V. Capellanías de rey, Acuerdo de 18-IX-1684.

6) Encomendar total o parcialmente un beneficio vacante⁴¹.

7) Destinar a una finalidad diferente para la que fue creado un salario o un beneficio vacante⁴².

8) Valorar la necesidad de cubrir un beneficio vacante. El Cabildo podía mantener una capellanía musical sin cubrir. Para ello bastaba con convocar la correspondiente oposición⁴³. Tal cosa ocurrió con la capellanía real de tiple cuando en 1714 el obispo comunicó al Cabildo su extrañeza porque esta plaza estaba largo tiempo vacante⁴⁴.

9) Designar quien debía realizar cada uno de los cargos de la capilla tanto de forma ordinaria como extraordinaria⁴⁵.

10) Facultar a alguien para la realización de algún tipo de tarea (multar, comunicar una decisión o representar al cabildo). Durante el periodo estudiado en la Catedral de Orihuela no existe la figura del Avisador⁴⁶, de forma que cualquiera de los miembros del Cabildo podía ser habilitado para comunicar un acuerdo a cualquiera de los músicos.

10) Imponer o confirmar sanciones⁴⁷. Estas sanciones, normalmente económicas, se solían imponer por incumplimiento de funciones⁴⁸ o por conducta inadecuada⁴⁹.

⁴¹ ACO, vol 17, fol 320r, Acta de 3-IV-1718: *Decre. Visto el memorial del lizdº Josef Camacho que se le encomienda la mitad de la capellanía afecta a la voz de contralto de 2º coro.*

⁴² DICC, V bajón y V tiple, Acuerdo de 4-I-1702. Aplican el salario que recibía el tiple Domingo Catalá como complemento a la Capellanía del Número de tal voz al bajón Luis Navarro mientras durara la jubilación del bajón titular Martín Rodríguez. DICC.V. Mº de Capilla, 1676, Acuerdo de 13-VII-1676. En este acuerdo se concede jubilación al Maestro de Capilla Jerónimo Comes, y mientras dure esta jubilación se encomienda al sustituto del maestro de capilla Roque Monserrat, la capellanía real de tiple, que estaba vacante. Esta situación se mantuvo durante largo tiempo, mientras vivió Comes.

⁴³ El Papa no concedía bula para ocupar una Capellanía Real mientras el Rey, que ostentaba el patronato de las mismas, no lo solicitara; éste no lo hacía mientras el Obispo no le comunicara los nombres del propuesto tras el proceso de oposición, que tenía que convocarlo el Cabildo. La capellanía real de tiple estuvo vacante entre 1713, año en que debió fallecer Domingo Catalá y 1718, tal y como se explica en la nota siguiente.

⁴⁴ ACO, vol 17, fol. 174r, Acuerdo de 5-XII-1715. El obispo envía razón de que la capellanía de tiple está vacante y que se quiere encargar de buscar a uno; el cabildo le agradece su interés pero encarga que busquen tiple al maestro de capilla y al Canónigo la Sala que se halla en Madrid. Relacionado con este interés por buscar tiples parece estar la ayuda que en acuerdo de 19-XII-1715 le dan a Joseph Guillén como limosna para la curación de su hijo que se ha castrado para la Catedral.

⁴⁵ ACO, vol. 19, fol 16v, Acuerdo de 17-III-1727 Tras la muerte de Navarro el cabildo reparte las funciones del Maestro de Capilla entre varios miembros de la "Música".

⁴⁶ GALLEGO, A.: *La música en la época de Carlos III*, Alianza Ed., Madrid, 1988, pp.158-159.

⁴⁷ ACO, vol 17, fol. 265v, Acuerdo de 17-VIII-1717. El Cabildo aprueba que el Deán quitara la cota de colorado y despidiera al infante Antonio Salvador.

⁴⁸ DICC, V Ministriles, Acuerdo de 3-X-1667. Se ordena a los mayordomos de la Cofradía del Rosario que no paguen a los ministriles por no haber subido a la torre a tocar el día de la fiesta.

⁴⁹ ACO, vol 19, fol. 50v, Acuerdo de 15-XII-1727. Multa de 4 reales al organista por que *el lizdº Juan*

11) Otorgar gratificaciones⁵⁰ o limosnas⁵¹.

12) Conceder licencias y *presencia en el coro* (permiso de ausentarse del coro sin pérdida de las distribuciones correspondientes) a los miembros de la capilla. Los motivos podían ser muy diversos: por jubilación⁵², por obligación de asistir a su familia⁵³, por cuestiones de salud⁵⁴ o por la realización de tareas correspondientes a su oficio (como la composición de villancicos por parte del Maestro de Capilla)⁵⁵.

13) Fijar el calendario de actuaciones de la “Música” dentro y fuera de la Catedral, modificarlo u ordenar una actuación extraordinaria fuera de él⁵⁶. Algunos de los actos litúrgicos en que intervenía la Música se realizaban en templos distintos a la catedral, normalmente porque el cabildo se desplazaba a ellos⁵⁷. Cuando se añadía una nueva actuación de la capilla en el calendario, era preciso señalar la multa que sufriría quien no acudiera al mismo⁵⁸.

14) Autorizar y permitir la actuación de los miembros de la capilla fuera de las

Muñoz Organista ha andado muy desatento y desvergonzado con el Sr. Presidente sobre la celebración de la Salve a N^a Sr^a de Monserrate que se alla en esta Sr^a Ygla.

⁵⁰ ACO, vol 17, fol. 4r, Acuerdo de 11-I-1714. Se acuerda *gratificar a los músicos de Biolin, Biolon y Abuez, y discurrido el arbitrio se execute dicha gratificación.*

⁵¹ Para conceder una limosna era necesario que el interesado presentara memorial o lo hiciere saber a un miembro del Cabildo para que fuera en él su portavoz; suelen pedirse para aliviar la pobreza pero también por otros motivos, como la castración de un muchacho (ACO, vol 17, fol. 177r, Acta de 19-XII-1715)

⁵² En estos casos señalaba el cabildo cuáles serían los emolumentos del jubilado. Por ejemplo en: DICC, V. Jubilaciones, 1676, Acuerdo de 13-VII-1676: *El M^o de Capilla Mn Jerónimo Comes, presentó al Cabildo memorándum para que se le concediera la jubilación del oficio del magisterio por lo muy fatigado que estaba y por los muchos años de servicios prestados. Le conceden la jubilación de dicho oficio (enseñar a los infantes y gobernarla), pero no de prebenda alguna, y tampoco se le prohíbe asistir a ella; le conservan 30 libras de las 60 que tenía por salario, y una porción de la capilla de música..*

⁵³ DICC, V. Bajón, Acuerdo de 26-3-1665: *Se concede al bajonista que venga solo cuando canto de organo debido a que tiene muchos hijos; no se le quita la 1/2 capellanía.*

⁵⁴ ACO, vol 17, fol. 213r, Acuerdo de 10-VII-1716: *Decrevt. etiam que ninguno de los músicos de esta Sr^a Yg^a vaya a los maitines de media noche, por que se les enmascaba la voz, siendo su p^a obligación asistir a la capilla; y que en su defecto no ganen cossa alguna, dando de ello noticia a los maiordomos del Punto; quedando todo a cargo del Sr. Presidente.*

⁵⁵ DICC, V. M^o de Capilla, Acuerdo de 1698-12-11: *que no se le dé presencia al M^o, p^a hacer los Villancicos: y que siempre que la pida, el Cabildo, ya sea para Navidad, ya para el Corpus, o qualquiera otra festividad, si le parecerá conveniente, se la dará: y que él esté obligado en cualquiera de estas funciones a pedirla, si necesita de presencia, para que se resuelva lo mas conveniente.*

⁵⁶ ACO, vol 17, fol. 63 v, Acuerdo de 26-IX-1714. *Misa de gracias por la toma de Barcelona.* (al margen): Para la mañana siguiente, y después de que se tenga noticia de demostraciones *de regocixo en las ciudades de Murcia, Alicante y otras. Por tanto que mañana se cante misa, te deum, etc.*

⁵⁷ LV, fol. 54r. Por ejemplo el día de Santas Justa y Rufina.

⁵⁸ ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727: *Decret. etiam por quanto los Capellanes del Real Patronato y del Numero no quieren cantar la Calenda por mas que el sochantre se la encomienda: Que de oi en adelante a cualquiera de dichos capellanes, que una vez encomendada la calenda por el sochantre no la cantare, o, buscase quien la cante, desde aora se le multa con las distribuciones del dia que no la executare, aunque diga que iba a deczir Misa, porque mientras se celebran los oficios divinos no pueden celebrarla, y este acuerdo se le aga saber al Mayordomo del punto pleno capitulo. Y haviendo entrado en la Aula Capitular el Lizd^o Antonio Perez Mayordomo del Punto el Señor Presidente le hizo saber dho acuerdo para su observancia y entero cumplimiento.*

funciones señaladas por la institución catedralicia. Si bien estaba prohibida todo tipo de actuación fuera de las señaladas en el calendario, el cabildo podía levantar esta prohibición y permitir a sus músicos acudir a una actuación concreta⁵⁹. Para ello era necesario que la institución o autoridad interesada lo solicitara al cabildo personalmente o por escrito⁶⁰. De esta forma son frecuentes las peticiones anuales de instituciones para solicitar la actuación de músicos de la Catedral en actos en sus actos religiosos⁶¹. Pero si un acto, “*de fuera*”, para el que se hubiera concedido el correspondiente permiso, coincidiera con una función extraordinaria de la Catedral, los músicos debían acudir al de la Catedral pues de lo contrario eran multados⁶².

15) Autorizar ausencias. Cualquier músico debía comunicar que se iba a ausentar de la ciudad porque tenía que estar disponible en todo momento⁶³; este tipo de peticiones suelen justificarse en virtud de motivos personales⁶⁴ o para realizar oposiciones; en este último caso el solicitante debe ocuparse de buscar el sustituto que corría a su cargo⁶⁵.

16) Autorizar u ordenar gastos relacionados con cuestiones musicales, como por ejemplo la compra de un objeto musical (instrumento o libro)⁶⁶.

17) Sancionar los rasgos estéticos de la música que interpretaba la capilla en los actos litúrgicos. El Cabildo tenía bajo su autoridad las cuestiones puramente estéticas,

⁵⁹ DICC, V. Mº de Capilla, 1674 Acuerdo de 5-I-1674: *Que pueda ir la Capilla de Música al Colegio para las festividades; y que los llamarán no obstante la prohibición; por dar gusto a S. I., que se ha interesado en esto: 5 de Enero.*

⁶⁰ DICC, V Músicos, 1694, Acuerdo de 15-VII-1694: *Que de hoy en adelante no puedan salir a Fiestas de afuera y si que antes de dar palabra, pidan licencia al Cabildo, para que este determine lo que ha de hacerse: 15 de Julio.*

⁶¹ Así ocurre con los “Electos” para la Fiesta de Elche, encargados de organizar los festejos que en tal ciudad celebran en agosto en honor de la Virgen de la Asunción. Como ejemplo sirve esta petición: ACO, vol 18, fol. 29v, Acuerdo de 1-VII-1723: *Licencia a los musicos para la fiesta de Elche (al margen): Decret. etiam vista la cartade los electos de la festividad de Nª Sª de la Asumpcion de la Villa de Elche: Que dan lizº a los musicos de corneta, violin y tiple pª que passen a dicha Villa y asistan a la festividad de Nª Sª después de haber passdº el dia seis de Agosto.=*

⁶² ACO, vol 17, fol 380v, Acuerdo de 8-III-1719 *Multa a Musicos (al margen): Decreverunt que por qtº en el dia de ayer Domingo el Maestro de Capilla y los musicos dexaron de asistir a la Prosession General de rogativa a Nª Srª de Monserrate por Agua llevando á la hermita la Imagen de nrº Padre Jesus, y pasaron a cantar en el novenario de Sn. Frcº Xavier Por tanto y sin embargo de que para dho Acto da Licencia el Sr. Dean, asiendo reparada falta en dha Prosession, se les multa al Maestro de Capilla en diez Reales y a cada uno de los musicos en cinco Rl.=*

⁶³ ACO, vol 19, fol 50v, Acuerdo de 15-XII-1727. *Cometen a los Sres. Archiveros le llamen al Archivo y a los demas musicos que cooperaron y les adviertan la obligación que tienen de asistir a todas las funciones del Cavº graciosamente.*

⁶⁴ CAPDEPÓN, P.: “Matías...”, p. 48. Previa petición concedieron licencia de ocho días a Mossen Onteniente, corneta, para bañarse en el mar.

⁶⁵ DICC, V Organista, Opp. Licª pª, 1694, Acuerdo de 6-IX-1694: *El organista Joseph Muñoz pide licencia para ir a opositar a Sevilla. Se la conceden a cambio de que venga su tío de Cartagena para suplirlo en las fiestas de Monserrate. 6 7bre*

⁶⁶ ACO, vol 17, fol. 4r, Acuerdo de 11-I-1714. Se ordena la compra de un violín.

como acordar la interpretación de una composición concreta⁶⁷, ordenar al maestro de capilla que componga obras con determinada plantilla⁶⁸, o a qué funciones debían acudir unos intérpretes u otros⁶⁹. Estas disposiciones son especialmente frecuentes en la década de 1710, momento en el que se incorporan instrumentos nuevos a la capilla⁷⁰. Todas estas medidas perfeccionan las normas musicales contenidas en el Libro Verde donde se establecen los días que debe haber canto de órgano a 4 o más voces⁷¹.

La rígida prohibición de actuar fuera de los actos de la Catedral a la que estaban sometidos los músicos de su capilla es común al conjunto peninsular. Sirva como ejemplo la Capilla Real de Madrid en la que se señala la preocupación por preservar las voces para las actuaciones palatinas como motivo de esta prohibición⁷². En suma, como en el conjunto de las capillas hispanas, el funcionamiento de la “Música” era semejante al de un tribunal judicial. Cualquier persona miembro de la capilla o no que deseara solicitar o comunicar algún punto relacionado con la misma debía redactar un memorial o memorando y entregarlo a un miembro del cabildo, que hacía de portavoz del mismo. Este acuerdo se recogía en las actas y se comunicaba al interesado a través de un miembro del Cabildo habilitado para tal fin. La respuesta podía demorarse por la realización de las oportunas consultas. El cabildo también podía “obrar de oficio” y tomar la iniciativa sin mediar petición o memorial alguno; así ocurría cuando alguno de sus miembros consideraba urgente cubrir una vacante o, si tenía conocimiento directo de la falta cometida, sancionar a un músico. Ésta ausencia de intermediario oficial entre Cabildo y “Música” se refleja en las actas capitulares en un intenso contacto entre los miembros de ambas instituciones.

3. Los miembros de la “Música”: rango, dotación y funciones.

La dotación de las labores musicales de la “Música” no se realizó mediante la supresión de beneficios existentes, procedimiento frecuente para sostener

⁶⁷ ACO, vol 17, fol. 328r, Acuerdo de 13-VI-1718: *decrev. et. que el sr. Presidente mande al M^o de Capilla haga cantar el Villancico del moro en la festividad de esta Iglesia, al tiempo del ofertorio y si no hubiese voz para el papel del moro se traiga al liz^o fuerte de Elche.*

⁶⁸ ACO, vol 17, fol. 16r y v, Acuerdo de 26-II-1714: *D.E. que comenten a los SS. Canonigos Ruiz y Pisana para que con recado del Cavildo digan al Maestro de Capilla Componga musica para todos los instrumentos con el clavicordio.*

⁶⁹ ACO, vol 17, fol. 16r y v. Acuerdo de 26-II-1714: *D. Que siempre y quando se celebre musica con instrum^o de cuerda assi en esta St^a Y^a como en quales quiera de las Parroquias y Conventos de esta ciudad se lleve el clavicordio, y que para ello el maestro de Capilla componga musica especial.*

⁷⁰ ACO, vol 17, fol. 16r y v. Acuerdo de 26-II-1714.

⁷¹ En un capítulo posterior se profundiza en este asunto.

⁷² MORALES, N.: “Real Capilla y Festería en el s. XVIII”, en *Revista de Musicología*, vol XXII, nº1, Madrid, 1999, pp. 2-3.

económicamente nuevas labores musicales en los templos hispanos⁷³. Por el contrario, con ocasión del diseño organizativo de la nueva sede, se aplicaron una serie de las nuevas capellanías sostenidas por la Mensa Capitular y de salarios de la Fábrica y Quinta Casa a labores musicales concretas, en consonancia con el rango eclesiástico de cada una de estas dotaciones.

En la “Música”, a semejanza de la institución coral oriolana, se vinculó cada ámbito de la interpretación musical a un tramo concreto de la jerarquía catedralicia. Las funciones de magisterio, sochantre e intérpretes vocales quedaron asignadas capellanes reales y del número, clérigos situados en el tramo inferior de la jerarquía coral oriolana, pero sin embargo por delante de quien desempeñaba las funciones instrumentales vinculadas exclusivamente a oficiales y asalariados. Las ocho capellanías de voz, y otra aplicada al magisterio, sólo podían ser asignadas a presbíteros mientras que las funciones de organista y ministriles podían ser desempeñadas indiferentemente por clérigos o seglares.

La relación función-rango instaurada en la “Música” en 1565 se mantuvo hasta 1745⁷⁴, periodo en el que se inscribe la actividad creativa de Mathias Navarro. Durante su magisterio la “Música” no había alterado de forma sustancial su organización original sin embargo sí se había modificado el número y proporción de sus miembros, tal y como se expone a continuación:

- a) Seis presbíteros Residentes que ocupaban otras tantas Capellanías Reales y que estaban aplicadas a las labores de maestro de capilla, sochantre primero, y cantores del cuarteto vocal del primer coro.
- b) Cinco presbíteros Acogidos, que ocupaban las cuatro Capellanías del Número que estaban aplicadas al cuarteto vocal del segundo coro y que disfrutaban de asiento en el coro y la Capellanía dotada por Francisco Hernández y Ginesa Oliver, aplicada a labores musicales desde 1630.
- c) Dos Acogidos con rango inferior al presbiterado y entre 16 y 22 años, que ocupaban dos beneficios erigidos por Fernández de Mesa y que el Cabildo aplicó a acólitos en 1701.

⁷³ Así ocurrió por ejemplo en tres sedes bien distintas como las de Segorbe-Albarracín, Valladolid y Santiago de Compostela. Sobre cada una de ellas: CAPDEPÓN P., GARCÍA J.M., SCHMITT T., PÉREZ R.M.: *La Música en la Catedral de Segorbe, (siglo XVIII)*, Fundacion Dávalos Fletcher, Castellón de la Plana, 1996, pp. 42-43. DÍEZ PÉREZ, M.A.: “Aportación documental al estudio de la Música en la Catedral de Valladolid desde 1588-1597”, en *Nassarre vol VI-2*, Dip. Zaragoza, Zaragoza, 1990, p. 31.

⁷⁴ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II, p. 126. A partir de 1745 y hasta la década de 1830 se incluyeron como capellanes cinco plazas de instrumento.

- d) Un Oficial asalariado, que desempeñaba el cargo de organista.
- e) Entre cuatro y seis Infantes de Coro todos ellos con rango de “cota colorada”.
- f) Varios Asalariados que desempeñaban funciones de instrumentistas y ministriles.
- g) Varios Admitidos a la a la “Música” con o sin salario, no necesariamente pertenecientes al estamento eclesiástico ni al propio coro catedralicio.

También estaba vinculados a la capilla el manchador⁷⁵ y antes de 1701 aquellos que desempeñaban las funciones de acólitos, aunque en este caso siempre a título particular no estatutariamente. En estos dos casos a pesar de no ser músicos realizaban tareas indispensables para el funcionamiento de la capilla, y por este motivo también tenían señalada porción en la música.

3.1 El “Coro catedralicio” y los músicos que lo integraban entre 1565 y 1745.

El hecho de que en 1565 se aplicaran varias capellanías del coro de la nueva catedral de Orihuela a oficios musicales es producto de las disposiciones del Concilio de Trento. La aceptación favorable, aunque controlada, de la intervención de la música polifónica en los oficios litúrgicos, llevó a los padres conciliares a sancionaron favorablemente la profesionalización del ejercicio musical eclesiástico. Fue así como partir de 1563, fecha de conclusión del Concilio, fue habitual la creación o transformación de beneficios ordinarios aplicados a funciones musicales, tal y como ocurre en Orihuela⁷⁶. En 1554 y 1562 se habían creado en la Catedral de Valencia varios beneficios privados con oficio de voz, lo cuál demuestra que esta medida conciliar respondía a unas necesidades litúrgicas evidentes en los principales templos⁷⁷.

El Coro de la Catedral de Orihuela quedó configurado en 1565 con 43 miembros, 39 Residentes (nombre que reciben en las fuentes los que tienen asiento coral)⁷⁸ y 4 Acogidos. Esta composición permaneció hasta después de la muerte de Navarro. El diferente rango de todos ellos viene dado por la mayor o menor

⁷⁵ DICC, V Salarios, Acuerdo capitular de 3-XII-1695, *Informe de los salarios que paga la Fábrica*. El manchador aparece con una dotación de 30 Lr. y un cahiz de trigo; y tres barchillas por manchar cuando se afina el organo.

⁷⁶ CREUS ORTOLÁ, O.: op. cit. p. 61 y 62.

⁷⁷ FERRER BALLESTER, M.T.: op. cit. p.80

⁷⁸ Sobre el origen y formación de los cabildos: PÉREZ RODRÍGUEZ, J.: *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media*, Xunta de Galicia, Santiago, 1996. TERUEL, M.: op. cit. p. 31. El Coro “es una corporación o colegio de beneficiados adscritos a una determinada iglesia, unidos por una tarea espiritual común: la celebración solemne del culto divino en el coro capitular, y por la comunidad temporal parcial: la retribución de la Mensa Capitular”.

acumulación de los privilegios inherentes a cada beneficio⁷⁹. El Cabildo ocupaba las sillas del coro alto y estaba formado por las 5 dignidades y 16 Canonicatos (había uno más pero estaba suprimido a favor del Santo Oficio de Murcia); estos miembros eran los únicos que tenían voto en las sesiones capitulares. Los canónigos disfrutaban de una porción canonical y las dignidades de dos o más⁸⁰. El resto de residentes disfrutaban menos de una porción canonical, no asistían a las sesiones capitulares porque no tenían voto en él, y ocupaban, los asientos inferiores y menos decorados, y por ello se denominaban del coro bajo, en el que además se incluían los cuatro Capellanes del Número en calidad de Acogidos⁸¹. En el coro bajo oriolano tenían asiento los seis Beneficiados (cuatro Curas Hebdomadarios, Diácono y Subdiácono), los doce Capellanes Reales y los cuatro Capellanes del Número, 22 eclesiásticos presbíteros en total.

En el siguiente cuadro se resume la dotación de cada uno de los beneficios instituidos en el Coro de la Catedral de Orihuela y la porción canonical que corresponde a cada uno de ellos. En la columna denominada Renta Antigua aparecen el reparto de la dotación de la época colegial, y en la de Renta Nueva la aplicación de la dotación que asignada en el momento que se erigió como catedral. La colación total que fue asignada a cada beneficio es en cada caso la suma de la Renta Antigua y Nueva.

Cada uno de los miembros del coro aparece ordenado según su rango jerárquico y el asiento que ocupan, reflejo precisamente de su prelatura. Es preciso destacar que sólo se aplican a labores musicales los beneficios que ocupan el escalafón inferior. Algunos de los beneficiados percibían además de los emolumentos corales que figuran en el siguiente cuadro, unos procedentes de la Partida Gastos de la misma Mensa Capitular, o bien otros procedentes de la Fábrica y Quinta Casa según el oficio que desempeñaran, y de lo cuál se tratará en el siguiente capítulo.

Por último destacar que la cuantía destinada a labores musicales de la partida de

⁷⁹ *Ibidem*, p. 33. “Tres son los parámetros que definían al pertenencia al coro: la participación en el culto por la celebración de los oficios litúrgicos capitulares, en el gobierno por su voz y voto en las sesiones y en la economía por la retribución de la Mensa Capitular. Independientes entre sí, cada uno bastaba por sí mismo para dicha pertenencia, ya que eran acumulativos, progresivos y poseídos en mayor o menos grado por un mismo beneficio”. El diferente rango de los miembros del coro viene dado por la mayor o menor acumulación de los privilegios inherentes a cada beneficio.

⁸⁰ TERUEL, M.: op. cit. “En sentido estricto los miembros de un cabildo son los canónigos” (p. 32), sin embargo en algunos coros como el de “Orihuela donde todas las dignidades llevaban aneja su pertenencia al mismo” (p.41). En este sentido las dignidades de Orihuela son canónigos “de mayor precedencia y honor” (p.41), tanto jerárquica como económicamente.

⁸¹ LOPEZ-CALO, J.: op. cit. Entre las p. 19-35 explica la organización habitual del coro catedralicio hispano dividido como aquí en coro alto y coro bajo.

Gastos de las Rentas Antiguas, suponía un porcentaje mínimo⁸², mientras que este porcentaje asciende por encima del 50% en la partida de Gastos de la Rentas Nuevas. Este rasgo revela hasta qué punto la práctica polifónica debió constituir durante los S. XV-XVI y en el ámbito de la diócesis de Cartagena, un rasgo distintivo del ceremonial catedralicio.

Tabla 5-1

BENEFICIOS CON ASIENTO EN EL CORO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA ENTRE 1565 Y 1745							
	Colaciones Por orden jerárquico		Cantidades procedentes de la Renta Antigua o Colegial	Cantidades de la Renta Nueva	Colación total de cada beneficio	Beneficios en Porciones Canonicales (Cálculo realizado en 1715)	
		Residentes o beneficios instituidos sobre la partida de Colaciones de la Mensa					
Coro Alto Compuesto por los 21 miembros que integran el Cabildo.	Dignidades Antiguas	Pavorde (Presidente del Cabildo)	435L 11s 1d	25L	460L 11s 1d (Alenda) 441L 5Rv 10d (Acta de 1713)	2 y 14/15	
		Sacriste	288L	12L	300L	2 porciones canonicales a cada uno. (Suman 8 en total)	
		Cantoría o Chantre	288L	12L	300L		
	Dignidades Nuevas	Maestrescuela		300L	300L		
		Arcediano de Alicante		300L	300L		
	Canonicatos Antiguos	9 canonic. Antig.	107L 6s 11d cada uno	42L 13s 1d cada uno 383L 17s 9d	150L a cada uno	1 porción canonical. (Suman 17 en total)	
		(Can. Suprimido)	107L 6s 11d				
	Canonicatos Nuevos	7 canónigos nuev.		150L cada uno total 1050L	150L cada uno		
Coro Bajo 22 miembros, clero catedralicio coral no integrado en el Cabildo.	Seis Beneficiados antiguos	4 Curas Hebdomadarios	99L 10s 9d cada uno		99L 10Rv 9d ⁸³ cada uno	2/3 de una porción canonical a cada uno.	
		2 Diáconos	81L 3s 9d cada uno		81L 3Rv 9d cada uno	Media canonical porción y 1/15 de otra a cada uno	
	Beneficiados nuevos	12 Capellanes Reales (seis de ellos músicos)		80L cada uno total 960L	80L cada uno	Media canonical porción y 1/15 de otra a cada uno	
		Acogidos o beneficios instituidos sobre la partida de Gastos de la Mensa					
		4 Capellanes Menores o del Número (los cuatro son músicos cantores)		100L (de la partida de gastos)	25 cada uno (de la partida de gastos)	No tienen porción. La dotación global se completaba con 100L de la Fábrica.	

Dignidades, Canónigos y los seis Beneficiados percibían según los casos entre

⁸² ALENDA I, fol. 21v.

⁸³ 1 Rv=1s. Sobre este asunto remito a Anexo Capítulo I en vol III.

un cuarto y un quinto del total de la colación en forma de prebenda, y el resto en forma de distribuciones. 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 asistencia⁸⁴. Este término denomina un periodo vacacional que dos meses que disfrutaban todos los miembros del coro de Orihuela excepto los Capellanes del Número.

En 1525, Clemente VII confirmó un estatuto de la colegiata según el cuál las Dignidades, Canónigos y Beneficiados gozaban de “recreo” de dos meses sin pérdida de distribuciones cotidianas. Gregorio XIII amplió el recreo en 1581 a setenta días (dos meses y diez días), pudiendo faltar los días restantes del tercer mes pero con pérdida de las distribuciones, que se aplicarían a los presentes⁸⁵. Sixto V, a instancias de Felipe II, concedió también este privilegio a los doce capellanes del Real Patronato en 1586⁸⁶. Finalmente en 1792 el recreo se amplió a los tres meses completos⁸⁷.

A parte de este periodo vacacional de dos meses se concedían licencias remuneradas previa petición del interesado, siempre y cuando el Cabildo considerara que la causa era justificada. Un ejemplo de esta costumbre son las licencias de 15 o 10 días que anualmente el Cabildo concede al Maestro de Capilla para la composición de los villancicos del Corpus y de Navidad⁸⁸.

3.2 Los capellanes músicos.

De conformidad con las disposiciones del Concilio de Trento, en 1565 se *afectaron* nueve capellanías del coro catedralicio a labores musicales relacionadas con el magisterio de la capilla y la interpretación vocal. Cinco de ellas correspondían a las Capellanías Nuevas o Reales: magisterio de la capilla, tiple, contralto, tenor y contrabajo. Las cuatro restantes denominadas del Número fueron creadas por el Cabildo

⁸⁴ ALENDA II: páginas tras la cubierta nº4 (sin numerar). En la siguiente tabla anotada en los folios iniciales del *Segundo Volumen del Manual de Alenda*, figura la cantidad mensual que cada beneficiado percibía como prebenda:

<i>Prebenda</i>	
<i>El S. Dean en cada mes</i>	94s 5 1/2
<i>Un S. Dignidad</i>	55s 6
<i>Un S. Canónigo</i>	16s 8
<i>Un Hebdomadario</i>	22s 2 2/3
<i>Un diaconil</i>	16s 8
<i>Los capellanes reales no tienen</i>	

⁸⁵ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol. II, p. 134-136.

⁸⁶ ABAD HUERTAS, M.: *Catalogación y extracto de fondos de los pergaminos existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de la ciudad de Orihuela*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1977, p.112.

⁸⁷ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol. II, p. 134-136.

⁸⁸ Así lo he constatado durante casi todo el periodo de magisterio de Mathias Navarro, tal y como aparece en los Libros de Actas Capitulares.

para las voces de tiple, contralto, tenor y contrabajo y recibían el nombre de Capellanes del Número. En 1683 se aplicó al oficio de sochantre una de las siete Capellanías Reales restantes⁸⁹.

En la Catedral de Orihuela todos los prebendados músicos precisaban de una oposición. Pero el cumplimiento de este requisito puede ser considerado casi excepcional, y en el caso de los capellanes del número, rarísimo. En su lugar se convirtió en habitual *perpetuar* a los capellanes del número tras un periodo de encomienda sin convocar oposición, e incluso perpetuar la encomienda como *congrua*⁹⁰ que permitiera la ordenación del sujeto en cuestión. En el Tercer Sínodo Oriolano celebrado en 1663 se fijó esta cantidad mínima en 50L⁹¹.

Desde 1565 de todos los músicos prebendados sólo los cargos de Maestro de Capilla, Sochantre y los cuatro Capellanes del Número tenían aplicado un salario además de la colación inherente a su beneficio. Sin embargo, es frecuente que los capellanes reales tiple y contralto tengan asignado a título particular un salario procedente de Fábrica y Quinta Casa. Esta cantidad extra se aplicaba a intérpretes hábiles, para evitar que marcharan a otros templos, y cesaba cuando el beneficiario se trasladaba. En los siguientes epígrafes sólo se hace mención de la dotación de cada uno de los oficios aplicados a prebendados tal y como se estableció de forma estatutaria en 1565 y que no sufrió alteraciones hasta 1745. Esta dotación aparece en el cuadro de emolumentos y beneficios del Coro de la Catedral de Orihuela incluido en p. 88.

3.2.1 Diferencias entre los Capellanes Reales y del Número.

Los Capellanes Reales y los del Número además de gozar de una renta muy dispar, 80L y 50L respectivamente, se diferenciaban en su provisión, prelación y privilegios.

a) Provisión de Capellanía Real y del Número: oposición y adjudicación.

El procedimiento de provisión⁹² de las Capellanías Reales y del Número sólo

⁸⁹ ACO, vol. 14, fol 268r, Acuerdo de 15-I-1683. En esta Acta figura la llegada de la carta de su majestad que permitía la afectación a Sochantre de una Capellanía Real sin oficio que estaba entonces vacante. La posesión efectiva de la misma tuvo lugar al año siguiente (DICC, V. Capellanías de Rey, 1684, Acuerdo Capítular de 18-9-1684).

⁹⁰ TERUEL, M.: op. cit. p. 28. “Renta mínima establecida por los sínodos para que el poseedor de un beneficio pudiera recibir las órdenes sagradas”.

⁹¹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 270. En el Tercer Sínodo Oriolano “se ordenó que no se fundasen Beneficios con renta menor de 50L, para la congrua sustentación del beneficiado; y sin indicar residencia o servicios personales a prestar en la iglesia donde fuese creado, obligándose a los agraciados a ordenarse *intra nahum*. Al mismo tiempo se suprimieron los beneficios “tenues”, o sin renta suficiente”.

⁹² TERUEL, M.: op. cit p. 20. “La provisión que es la colación en propiedad del mismo hacha por la autoridad eclesiástica competente con arreglo a derecho y realizada en tres actos: la designación de la

coincidía en el trámite de la oposición. Ésta era un requisito previo a la provisión, pero que a veces no se cumplía, y que constaba de tres etapas: convocatoria, presentación de opositores y examen. La convocatoria se realizaba mediante el despacho de edictos, *los cuales se ayan de publicar en la catedral y fixarlos a las puertas de ella y a las de Valencia, Alicante, Elche, Caudete, Ayora, Xátiva y Gandía y en otras si pareciese conveniente*⁹³, todos ellos templos de las diócesis oriolana y valenciana. Los edictos para oposición de Capellanía Real eran firmados por el Obispo, siendo éste quien elevaba al Rey el resultado del examen⁹⁴, mientras que los de Capellán del Número eran firmados conjuntamente por el Pavorde, en representación del Cabildo y el Obispo, patronos de estos beneficios⁹⁵. En ambos casos, el texto del edicto especificaba los emolumentos, los patronos y el un plazo para la presentación de los opositores ante el Cabildo de Orihuela, que solía ser de veinte días; durante este plazo los opositores debían presentarse ante el Cabildo y acreditar documentalmente su limpieza de sangre⁹⁶, y si eran o no regnícolas⁹⁷. Superados estos trámites, se iniciaba la oposición en la que los cantores debían mostrar tanto la calidad de sus voces como su destreza en el canto polifónico⁹⁸. El maestro de capilla tenía que demostrar la pericia en este oficio⁹⁹.

Para la provisión de Capellanía Real aplicada a oficio musical era preceptivo que el Cabildo, a petición del Obispo, formara un tribunal, normalmente integrado por tres miembros del clero propio o de otros lugares, y del cuál solían formar parte el Maestro de Capilla y el Sochantre¹⁰⁰. Una vez realizadas las pruebas, el tribunal enviaba al

persona, la propia colación o institución del título y la institución corporal, toma de posesión o investidura”.

⁹³ ALENDA I, fol. 18r.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 17-IV-1572, Edicto de Provisión y Oposición de la plaza de la Capellanía de Tenor de Segundo Coro o del Número.

⁹⁶ TERUEL, M.: op. cit p.26. “Desde finales del s. XV, para la obtención de un beneficio se exigió, singularmente en los cabildos catedrales, la *limpieza de sangre*, es decir, no descender ni aún remotamente de judíos, musulmanes o penitenciados por la Inquisición”.

⁹⁷ VIDAL TUR: op.cit. vol I, p.39. Según la Pragmática de 22 de junio de 1405, promulgada por el Rey Martín I en Barcelona sólo los regnícolas podían disfrutar los beneficios eclesiásticos de la Corona de Aragón. En lo sucesivo entre las condiciones que debe tener cualquiera que opte a un beneficio eclesiástico en la Gobernación de Orihuela se requerirá que éste sea *regnícola*.

⁹⁸ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 17-IV-1572, Edicto de Provisión y Oposición de la plaza de la Capellanía de Tenor de Segundo Coro o del Número.

⁹⁹ No he encontrado documento que especifique el procedimiento de oposición a Maestría de Capilla en la Catedral de Orihuela. Es posible que se siguiera un procedimiento semejante a los de otros lugares. Araíz cita un ejemplo de procedimiento de oposición referido a Zaragoza (ARAIZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1942, p. 224-226), y Ballester otro para el Patriarca (BALLESTER, .T.: op. cit. p. 24-28).

¹⁰⁰ ACO, vol 17, fol 303v, Acuerdo de 10-I-1718. Este acta sólo cita el nombre de los examinadores que

Obispo dos nombres, ordenados según la puntuación obtenida por cada uno, y éste los proponía al Rey para que *como verdadero patrón, elija al que fuese de su gusto, presentándole a su santidad*¹⁰¹.

Normalmente, y especialmente en el caso de beneficios poco relevantes como los capellanes, el monarca se limitaba a sancionar el propuesto por el Consejo de Aragón y después la Cámara de Castilla, en ambos casos en connivencia con el Padre Confesor, muy influyente en estos aspectos¹⁰². Las Capellanías Reales como beneficios ordinarios precisaban además de confirmación pontificia¹⁰³. Este tipo de nombramientos en forma de bula o breve se expedían en la Dataría Pontificia, y su tramitación se realizaba a través de las Agencias de Preces de la Corte (Madrid) y Roma¹⁰⁴. Todo este trámite llevaba meses y precisaba de un importante desembolso económico para pagar las tasas de las Agencias de Preces y de la Dataría, por lo cuál el Cabildo otorgaba al provisto la capellanía en encomienda hasta que la bula de posesión fuera remitida desde Roma. Una vez ocurría, se realizaba un acto solemne de presentación, adjudicación de silla en el coro y percepción del *percas/percance de boxart* correspondiente a este acto¹⁰⁵. Todas las capellanías musicales de la Catedral de Orihuela precisaban que el provisto estuviera ordenado, por lo que la concesión del beneficio se vinculaba a ello. El Tercer Sínodo Oriolano estableció un plazo máximo de un año desde el acto solemne de provisión, para que el provisto en un beneficio se ordenara¹⁰⁶.

La adjudicación de las Capellanías del Número tenía un trámite más sencillo, debido a que era un beneficio particular que no necesitaba de confirmación pontificia¹⁰⁷. Una vez realizado el examen, para el cuál no era necesario nombrar un tribunal, la Capellanía del Número se adjudicaba por votos secretos y conjuntos del Cabildo y Obispo, que podía incluso no estar presente y enviar su voto con un *familiar*. El provisto

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

¹⁰¹ ALENDA I, fol. 18r.

¹⁰² CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: op. cit. p. 38.

¹⁰³ TERUEL, M.: op. cit p. 21.

¹⁰⁴ CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: op. cit. p. 40-45.

¹⁰⁵ Sirva como ejemplo los casos de Mathias Navarro en julio de 1696 y el contralto Antonio Pérez en 1715, y que aparecen recogidos en el Apéndice Documental.

¹⁰⁶ VIDAL TUR, G.: op. cit. Vol I p. 270.

¹⁰⁷ TERUEL, M.: op. cit. p. 23.

podía ser destituido en cualquier momento porque estas capellanías era “amouible ad nutum nostre (cabildo y obispo)”¹⁰⁸. No obstante, era frecuente que se *perpetuaran los percances* a los provistos en estas capellanías con la finalidad de que los provistos se ordenaran, requisito obligatorio para el disfrute de este beneficio.

b) Dotación y prelación de las Capellanías Reales y del Número.

Las doce Capellanías Reales eran beneficios simples ordinarios concedidos a perpetuidad, pertenecientes al Real Patronato, y dotados con una colación de 80L a expensas de la Mensa Capitular. Por el contrario las cuatro Capellanías del Número estaban constituidas como beneficios simples creados por Cabildo y Obispo, a quienes correspondía por lo tanto la provisión, y su dotación era inferior.

Las cuatro Capellanías del Número fueron establecidas específicamente para cuatro cantores y, al igual que ocurre con las cuatro Capellanías Reales afectas a oficios de voz, se denominaban respectivamente según la cuerda a la que se dedicaban (tiple, contralto, tenor y contrabajo). Las de Número estaban creadas *ad nutum capituli*, por lo que podían ser destituidos si Cabildo y Obispo lo consideraban oportuno. Cada una de ellas contaba con una dotación de 50L; la mitad de esta dotación procedía de la partida de gastos de la Mensa estaba y aplicadas enteramente a distribuciones corales, y las otras 25L, procedían de la Fábrica, se percibían como salario y se aplicaban a percances de música. Cabe destacar que esta dotación de 50L constituía como ya se ha dicho, la congrua mínima necesaria para establecer un beneficio eclesiástico en la diócesis de Orihuela.

Respecto a su rango jerárquico, los Capellanes Reales seguían a los dos Diáconos, y precedían a los del Número, tal y como se refleja en la tabla 5-1 (p. 88). Dentro de los Capellanes Reales también existía una prelación. El Maestro de Capilla gozaba del privilegio de vestir insignias de doctor, consistente en vestir pechera *de capirón de color morado*, aunque no tuviera este grado, y por este motivo precedía al resto de los capellanes reales en asiento y jerarquía¹⁰⁹; éstos se ordenaban en razón de la antigüedad en la provisión de la capellanía que disfrutaban¹¹⁰. Su asiento en el coro se

¹⁰⁸ ACO, vol 1 s/f, Acuerdo de 17-IV-1572. Edicto de provisión y oposición de la plaza de la Capellanía de Tenor de Segundo Coro o del Número. *Al present vacca en dita Sglesia una capellania de veu de tenor la collatio de la qual a nosaltres pertany y es amouible a ad nutum nostre la qual se conferira per nos ab vots secrets a la persona que preçegut examen sera atrobada mes abil e sufficient axi en veu de tenor com en cant de lorgue.*

¹⁰⁹ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 16-V-1582.

¹¹⁰ En un epígrafe posterior me ocupo de este privilegio que le fue concedido al magisterio el 16-V-1582. En cuanto al orden de los restantes capellanes VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 160. En el Segundo

alternaba entre el *cuerno derecho o de la epístola* (primer coro) y el *izquierdo o del evangelio* (segundo coro), y en ambos casos siguiendo a los Diáconos; la excepción la constituían los Capellanes Reales músicos que tenían asiento exclusivamente en el “cuerno” derecho o de la epístola, o primer coro¹¹¹.

Como clérigos, tanto los Capellanes Reales como los del Número vestían hábito o sotana negra u oscura¹¹². Unos y otros se diferenciaban en el color de los “frisos” de la sotana, que era morado en el caso de los Reales y “negro” como el hábito para los del Número¹¹³. El color de los hábitos corales oriolanos se *mudó a morado* en 1687, pero sin embargo esta medida no parece que afectara a los capellanes¹¹⁴. Todos los capellanes músicos como el resto del clero catedralicio debían vestir sobrepelliz (roquete) y muceta durante los oficios, excepto aquellos que no estuvieran “ordenados in sacris”¹¹⁵. En acuerdo de 8-I-1695, se concedió a los Capellanes del Número, vestir ambas prendas en los oficios aunque no estuvieran ordenados¹¹⁶. En ocasiones, el cabildo concedía la distinción de doctor, a los Capellanes Reales de mayor antigüedad¹¹⁷.

c) Privilegios.

Los Curas Hebdomadarios, Diáconos y Capellanes gozaban del privilegio de celebrar su entierro en la catedral. En 1600 se estableció que la misa de cuerpo presente se cantara “pro hac vice” a canto de órgano, y que se celebrara en la capilla del Rosario u otra, pero no en el Altar Mayor¹¹⁸. Poco después en 17 de febrero de 1603 se deroga este acuerdo y se establece el ceremonial de sus funerales en términos semejantes a los que figuran en el Libro Verde:

Que salga el Cabildo con los Infantes de coro, y pertiguero, estando algunos señores a la parte de fuera de la Iglesia, Que todo sea con Música y en el Coro y

Sínodo Oriolano celebrado en el año 1600, se estableció que todos los miembros del coro catedralicio “cantasen, y que ocupasen siempre los mismos asientos, que debían guardar por orden de antigüedad”. Los problemas suscitados en la posesión de Navarro, permiten conocer muchas noticias sobre este asunto.

¹¹¹ Esto se deduce de varias actas capitulares. En primer lugar las concernientes a la silla señalada para los Sochantres, tal y como figura en DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdos de 18 y 25 de Septiembre de 1684; DICC, V. Sochantres, Acuerdo de 13-III-1696; DICC V. Sochantres, Acuerdo de 15-III-1703. En segundo lugar de los problemas suscitados por la provisión de Navarro de los cuáles me ocupo en un capítulo posterior, y que figuran en ACO, vol. 15, fol. 131r y v, Acuerdo de 6-VII-1696, y DICC V. Coro, sillas de, Acuerdo de 1696-VII-6.

¹¹² VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 267. El color del hábito quedó establecido definitivamente en el Tercer Sínodo Oriolano celebrado en 1663.

¹¹³ Así figura en DICC, V. Coro, hábitos de, Acuerdos de 6-XII-1703, 13-XII-1703, 17-XII-1703.

¹¹⁴ DICC, V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 21-IV-1687.

¹¹⁵ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 267-268.

¹¹⁶ DICC, V. Capellanes del Número, Acuerdo de 8-I-1695.

¹¹⁷ DICC, V. Coro Ropas de, 1696, Acuerdo de 5-VII-1696, y V Coro, ropas de, Acuerdo de 14-II-1697.

¹¹⁸ DICC I, V. Capellanes Reales, Acuerdo de 8-VIII-1600.

*Altar Mayor, salvo si el entierro fuese de tarde, porque en tal caso, al día siguiente a la Missa de cuerpo presente no vendría o estaría obligado el Cabildo a asistir, ni debería cantarse en el Altar Mayor, como ni hacerse en el coro los Oficios*¹¹⁹.

El rasgo más destacado que distinguía a los Capellanes Reales del resto de miembros de la “Música” era el periodo de “recreo”. Aunque este privilegio era exclusivo de los miembros del Cabildo y de los seis Beneficiados en acuerdo de 13-XI-1582, se concedió a los Capellanes Reales solicitar al Rey la concesión de 30 días de “recreo”, sin pérdida de las distribuciones correspondientes, aunque con ciertas condiciones, *particularmente en orden al Maestro de Capilla y los Músicos de Contrapunto*¹²⁰. Sixto V, a instancias de Felipe II, concedió finalmente este privilegio a los doce capellanes del Real Patronato en 1586, por el mismo periodo que al resto del clero catedralicio (setenta días), pero con ciertas limitaciones¹²¹. Esta limitaciones consistían en que no se pudiera disfrutar de recreo en domingos, fiestas, y día de procesión¹²², excepto *por trasladarse a su lugar de origen por negocio propio*, en cuyo caso el ausente debía traer la correspondiente certificación¹²³. Por último se estableció que no podían disfrutar de “recreo” al mismo tiempo no más de la tercera parte de los Capellanes Reales¹²⁴.

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

*Decrevt. et. Que assi los residentes como los Acogidos de esta St^a Yl^a assistan los lunes, jueves, Sabados y dias de Domingo y Fiestas al Choro todo el dia, y los sabados a la missa de la Virgen y en su defecto se les multe desde agora en seis dias por cada vez*¹²⁵.

3.2.2 Funciones musicales de los Capellanes Reales y del Número.

a) Maestro de Capilla

En los primeros días de agosto de 1565 se decidió aplicar una de las doce

¹¹⁹ DICC I, V. Capellanes Reales, Acuerdo de 17-II-1603.

¹²⁰ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 13-XI-1582. Las fuentes no concretan esta limitación.

¹²¹ ABAD HUERTAS, M.: *Catalogación y extracto de fondos de los pergaminos existentes en el Archivo de la S.I. Catedral de la ciudad de Orihuela*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1977, p.112.

¹²² DICC I, V. Recreo Acuerdo de 7-VI-1621.

¹²³ DICC I, V. Recreo, Acuerdo de 31-VIII-1571.

¹²⁴ DICC I, V. Recreo, Acuerdo de 30-XII-1616.

¹²⁵ ACO. vol 17, fol. 134v, Acuerdo de 22-VII-1715

capellanías reales al oficio de Maestro de Capilla¹²⁶, al cuál se concedieron en 1631 dos porciones en la “Música”, una por maestro y otra por músico¹²⁷. Para distinguirlo del resto de capellanes reales se le concedió en 1582 vestir insignias de teólogo o doctor, aunque no tuviera este grado, y asiento en el coro en la silla inmediata a la de Diácono y Subdiácono¹²⁸.

La función del Maestro de Capilla era *regir* la Música, cuyo gobierno como queda dicho lo ejercía el Cabildo¹²⁹. Este regimiento se extiende únicamente a ámbitos relacionados estrictamente con el *canto de órgano*¹³⁰, denominación que recibía la música de escritura polifónica, sea cual fuera su estilo.

El Maestro de Capilla debe dirigir la polifonía aquellos días que tuviera señalado y, además, siempre y cuando el Cabildo se lo pidiera por escrito en un memorial redactado por su secretario¹³¹. Vinculadas con esta interpretación están otras dos actividades del magisterio: la docencia y los ensayos.

La necesidad de decoro impuesta por Trento a la Música litúrgica incluía dos conceptos: la corrección conceptual y formal. El primero censuraba el uso de temas y estilos musicales poco adecuados para la oración, y el segundo la interpretación defectuosa o irreverente¹³². La música litúrgica y en concreto la polifonía no podía tener este necesario decoro formal si los músicos que intervenían en ella no estaban *hábiles en su práctica*; por este motivo se consideró en Orihuela que el Maestro de Capilla

*aja de fer practiques cô es us y costû en dita esglesia per lo mati y per la vesprada donant llisso ansi de contrapunt y cant de orgue als infants de coro com als altres servidors de la Yglesia*¹³³.

El Anteaula Capitular era el lugar designado para la realización de las dos

¹²⁶ ALENDIA I, fol. 22v: *Maestro de capilla* [al margen]: *Consequotivamente en aquella fecha de agosto [1565] mandó que avia musicos en dicha iglesia era necesario que tuviera maestro de capilla además que se avia de dar una de las doze capellanias*

¹²⁷ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 4-I-1631.

¹²⁸ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 16-V-1582: *Insignies Mestre de Capella e que silla ha de tener* [al margen]. *Eodem die fons determinat q. lo mestre de capella porte insignes de theoloc conforme los altres beneficiats ço es en lo invern glivos? Y en lo estiu massa morada// y que se li done lo lloch apres dels beneficiats ço es apres del diacono y sodiacono-*

¹²⁹ Las fuentes son muy cuidadosas en la aplicación de ciertos términos referidos a ámbitos de intervención como este caso del maestro de capilla.

¹³⁰ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo Capitular de 16-V-1682: *Obligacion del Maestro de Capilla* [al margen]: *Item que lo mestre de capella sia obligat de cantar cant de orgue tots los dies q. se li demanarà por escrit en û memorial de ma del secretari del capitol*

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² WEBER, E.: *Le Concile de Trente et la musique: De la Reforme à la Contre-Rèforme*, H. Champion, París, 1982.

¹³³ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 16-V-1582.

sesiones diarias de *práctiques* y *llisó*¹³⁴; por este motivo junto a la puerta del Aula Capitular se colocó el armario de la “Música”, de cuya custodia se encargaba el sochantre¹³⁵. En 1716, el cabildo ordenó que hasta que concluyan las obras de la capilla del Rosario, las prácticas de la “Música” tengan lugar en la casa del maestro de capilla, a la sazón Mathias Navarro¹³⁶.

El Maestro de Capilla debía repartir el tiempo de estos dos turnos en ensayar/*fer práctiques*, la música polifónica/*cant d'orgue o contrapunt* que se debía interpretar en los actos litúrgicos, y en instruir o enseñar/*donar llisó* en la música a los niños de coro y a todos aquellos que se encontraran hábiles para aprenderla. Un acuerdo de 1598 revela que la *Llisó* o “Lección” tenía lugar todas las tardes, posiblemente después de vísperas, y que *la obligación de dar esta enseñanza se extendía a los que de fuera de la Iglesia quisieren venir*; además en ese mismo acuerdo el Cabildo ordena que *un día en cada semana se cantasen en esta Academia las Missas de Jusquin, para que todos aprendan las dificultades del canto de órgano*¹³⁷. Con la finalidad de facilitar esta labor docente el Cabildo concedió al Maestro de Capilla *decir Missa en el tiempo que guste, pero con tal que tenga la enseñanza de música referida, bajo multa en caso de omisión*¹³⁸.

La Junta de Fábrica el cuatro de Agosto de 1565 aplicó a esta labor docente las 60L anuales que sostenían el magisterio en la época colegial¹³⁹. Este salario se sumaba a los emolumentos de 80L anuales que percibía por disfrutar la capellanía real afecta al magisterio de la capilla.

A pesar de la diferente naturaleza y finalidad de las dos partidas salariales aplicadas al Maestro de Capilla -la colación de 80L y el salario de 60L, procedentes respectivamente de la Mensa y de la Fábrica-, ambas eran tan complementarias como la finalidad a la que se destinaban, y para que el Maestro de Capilla no descuidara ninguna de ellas, se dispuso que la falta de asistencia en una repercutiera en la otra. De esta forma y tal y como figura en la tabla del acuerdo capitular de 13 de Agosto de 1576, la

¹³⁴ ACO, vol 17, fol. 183v, Acuerdo de 14-I-1716: *Decrevt. que sin embargo de tener acordado el Ite. Cavildo que el Mº de Capilla de Lission de Solfa en la ante Aula Capitular, que por la incomodidad de dicho puesto, y haverse de hacer en ella el camarín de Nª Sª del Rossº; Que durante dicha obra de Lission a los Infantes y demas de la Ygª en su cassa asta otra orden del Ilte. Cavildo.*

¹³⁵ ACO, vol 18, fol 142r, Acuerdo de 2-I-1725 y ACO, vol 18, fol 324v, Acuerdo de 17-III-1727.

¹³⁶ ACO, vol 17, fol. 183v, Acuerdo de 14-I-1716. *Mº de Capilla* [al margen]: *Decrevt. que sin embargo de tener acordado el Ite. Cavildo que el Mº de Capilla de Lission de Solfa en la ante Aula Capitular, que por la incomodidad de dicho puesto, y haverse de hacer en ella el camarín de Nª Sª del Rossº; Que durante dicha obra de Lission a los Infantes y demas de la Ygª en su cassa asta otra orden del Ilte. Cavildo.*

¹³⁷ DICC I, Acuerdo de 7-IX-1598.

¹³⁸ DICC I, Acuerdo de 13-IX-1590.

¹³⁹ ALENDA I, fol. 22v.

totalidad del salario de la Fábrica se aplicó a percances, es decir, se descontaba una parte del salario de 60L por cada función de “Música” a la que no acudiera¹⁴⁰. El 22 de agosto de 1588 se acordó:

*quel dia que no asistixa como si sera de mati se li lleue la missa y si faltara de vesprada se le lleuen les vespres y si faltara los dies de recreo y si estara fora no tinga obligacio de asistir a dites pratiques y si estara en ciudat en cara que sia tenim recreo aia de asistir sots la dita*¹⁴¹.

Además en el caso de que el Maestro de Capilla no cumpliera la obligación docente que tenía impuesta, el Cabildo estaba obligado a poner un sustituto a cuenta del salario de la Fábrica¹⁴². Así le ocurrió a Jerónimo Comes cuando entre el 21 de julio de 1672 y el 9 de octubre de 1673, el cabildo contrató a Joseph Soler para enseñar a los Infantes a cuenta de la mitad del salario de la Fábrica¹⁴³.

Estas sesiones diarias de Lección musical impartidas por el Maestro de Capilla convierten a la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela en una institución de enseñanza musical¹⁴⁴. De esta forma explica Alenda la actividad de esta institución:

*trataron con la fabrica que se le diesen las 60 libras que antes solian y assi en 4 de dicho mes y año 65 [1565] fueron nombrados por electos de todos los parroquianos don Pedro de Rocafull y Lope Soler los cuales en dicho nombre con auto recibido por Johan Arcis se obligaron a darle dichas 60 libras con tal que dicho maestro tuviese obligación de enseñar de canto a los infantes de coro y todos los demas que quisieren aprenderle*¹⁴⁵

La naturaleza de la actividad docente que desarrolla el Maestro de Capilla era gratuita y pública, en tanto que no destinada exclusivamente al clero y servidores catedralicios, siendo establecida de este modo en el mismo momento que la Junta de Parroquia destina una dotación salarial para este fin. La intensidad y resultado de la labor docente de los maestros de capilla de Orihuela se puede rastrear en la procedencia de los músicos de los que se nutre la propia capilla, aspecto que se aborda en un

¹⁴⁰ ACO, vol 7, s/f., Acuerdo de 13-VIII-1582.

¹⁴¹ ACO, vol 7, s/f., Acuerdo de 22-VIII-1588.

¹⁴² ALENDA I, fol. 22v.

¹⁴³ DICC, V Mº de Capilla, Acuerdo de 21-VII-1672: *El [Mº de Capilla] que avia no cuidaba de enseñar, y educar a los infentes de coro, despues de amonestado varias vezes: y como viniese a esta cd., o estuviere en ella otro Musico muy a proposito para enseñar: decrv. Y fundan su acuerdo en dicha commin., que de las 60L., que daba al Mº la Fabrica, se separasen 30 L. para el nuevo; y se le digese al Mº se portase mexor, y de lo contrarirose tomara otro remedio mas fuerte: 21 de Julio.*

DICC, V Mº de Capilla, Acuerdo de 9-X-1673: *Que se le paguen a Francº Soler lo que se le deberá delas 30L.; desde el 25 de Mayo en que se le señalaron para enseñar a los infantes, rata por cantidad. 9 de 8bre.*

¹⁴⁴ La mayoría de los autores señalan la importancia de las capillas eclesiásticas como centros de enseñanza musical. Esta actividad en Orihuela aparece claramente documentada en fecha muy temprana, a juzgar por los datos que aportan RUBIO, S.: *Desde el Ars Nova hasta 1600...* p. 13-48, y LÓPEZ-CALO, J.: *Historia de la Música española*, 3. S. XVII, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

¹⁴⁵ ALENDA I, fol. 22v

capítulo posterior.

La actividad docente desarrollada por el clero de la catedral no se reducía al ámbito musical. El Maestrescuelas y el Doctoral impartían clases de Gramática, Teología Escolástica y Casos de Conciencia, que servían para formar a los candidatos al sacerdocio. En virtud de la Concordia establecida en 1610 entre el Cabildo Catedral y la Universidad, ésta concedió validez universitaria a estos estudios¹⁴⁶. Es posible que la concesión de las insignias de doctor al Maestro de Capilla estuviera relacionada con la actividad docente que desarrollaba en la catedral de Orihuela, pues los canónigos Doctoral y Maestrescuelas, estaban habitualmente en posesión de tal grado¹⁴⁷.

En esta “academia” el Maestro de Capilla impartía conocimientos de solfeo, compostura y canto pero no las destrezas instrumentales, que normalmente quedaban en manos de los propios intérpretes instrumentales. Sin embargo la necesidad de estos músicos motivó que el cabildo asalariara a un Maestro de Ministriles. Este cargo aparece mencionado durante el S. XVII en dos ocasiones sin que vuelva a mencionarse a partir del último cuarto de esta centuria¹⁴⁸.

Por último, es obligación del maestro componer la música que le fuera demandada, para lo cuál dispondrá de la correspondiente *presencia* (licencia sin pérdida de distribución):

*Item q. ocuparse en negocis de sũ offici per la esglesia en composicion sin tingut per presente en los officis demandant licencia al S. President*¹⁴⁹

El Maestro de Capilla solicita la *presencia del coro* con motivo de la composición de obras en castellano que debía realizarse para las festividades del Corpus y Navidad. Esta costumbre no debió implantarse hasta bien entrado el S. XVII, pues las dos primeras licencias de este tipo no aparecen documentadas hasta 1614 y 1629 respectivamente¹⁵⁰.

El cabildo, salvo situaciones coyunturales, concede tanto para los villancicos del Corpus como para los de Navidad entre diez y quince días de “presencia”. Aunque las fuentes son normalmente bastante escuetas¹⁵¹, en ciertas ocasiones especifican con total claridad que las “presencias” concedidas al maestro de capilla para componer los

¹⁴⁶ MARTÍNEZ GOMIS, M.: op. cit., p. 162-163.

¹⁴⁷ *Ibidem* p. 264-265.

¹⁴⁸ DICC I, V. Maestro de Ministriles, Acuerdo de 21-VI-1628 y DICC, V Ministriles, 1669, Acuerdo de 11-XI-1669.

¹⁴⁹ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 16-V-1582.

¹⁵⁰ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 24-IV-1614 y 10-XII-1629.

¹⁵¹ Normalmente la concesión de “presencia” se expresa con términos semejantes a éstos: DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 27-XI-1670: *Que se le den 15 dias de presencia, para hacer los Villancicos*.

villancicos sólo son de asistencia a coro como eclesiástico, y no le eximen de las sesiones de “práctica” ni de “lección”, ni tampoco de acudir cuando haya función con música polifónica¹⁵².

Las mismas condiciones se imponen cuando las “presencias” se conceden por otros motivos, como por ejemplo formarse o estudiar cuestiones referentes a su oficio¹⁵³. En todo caso la concesión de “presencias” no influye en los días de “recreo” de dos meses que como Capellán Real le correspondía¹⁵⁴.

b) Sochantre

En la época colegial la Mensa destinaba a Sochantre una partida salarial de 7L, que no estaba asignada a ningún beneficio concreto. Cuando el templo se erige en Catedral no se modifican ni la dotación económica ni las características que la figura del Sochantre tenía en la época colegial. Únicamente se añadió que su nombramiento fuera una prerrogativa del obispo de Orihuela¹⁵⁵. Siguiendo esta costumbre, durante las primeras décadas del periodo catedralicio esta función estuvo desempeñada por un Capellán del Número, presumiblemente el de contrabajo, llamado Monblanc¹⁵⁶, a quien en 1571 se le encarga que *los ciris que han de cremar en lo altar sean acomodats a mossen monblanc sochantre*, para que los haya de colocar antes de la misa mayor y cabando reponga otros nuevos, y *en recompensa de seu treball se li señalen hun real cada mes de salari*¹⁵⁷.

Durante la última década del S. XVI el Cabildo oriolano estipuló las funciones que debía realizar el Sochantre, habilitando en diferentes acuerdos y con carácter estatutario, una dotación para las mismas. En 1590 habilitó 10 libras procedentes de

¹⁵² Así se constata en los siguientes textos: DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 20-XI-1664: *Concedenle 15 de presencia pº hacer los Villancicos de Navidad, con tal que venga al coro en los dias en que avrá canto de organo.*

DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 28-XI-1669: *Que se le dan 15 dias de presencia para los villancicos de Navidad; pero con tal que por la mañana, y por la tarde acuda a dar lección, y practica, como lo ha hecho y tiene obligación de hacerlo.*

¹⁵³ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 1-II-1677: *Concedenle 20 dias de presencia para el estudio, que necesita hacer, para la Musica de la Capilla: 1º de Febrero, Acuerdo ultimo otros 20, sin decir, para que le conceden, con tal de que assista a la iglesia los dias de canto: 6 de Marzo.*

¹⁵⁴ Esto ocurre incluso cuando el magisterio de la capilla es desempeñado por un interino, como ocurre con Roque Monserrat, durante la jubilación de Jerónimo Comes. El siguiente fragmente procede del acuerdo en que el Cabildo señala a Monserrat sus obligaciones y privilegios: DICC, V. Mº de Capilla, 1677, Acuerdo de 22-VII-1677: *p también añade, assimismo se le den en cada año sesenta dias de Recreo, quedando facultad en el Cabildo de poderle señalar algunos dias, que parecerán convenir en beneficio de la Capilla:*

¹⁵⁵ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 267. Esta prerrogativa de la mitra fue confirmada en el Tercer Sínodo Oriolano celebrado en 1663.

¹⁵⁶ Este Monblanch era capellán del número y como tal figura en la tabla del acta de 13 de agosto de 1576; figuar en último lugar, presumiblemente ocupaba una capellanía de contrabajo.

¹⁵⁷ ACO, vol 7, f. s/f, Acuerdo de 12-I-1571.

Mensa y Quinta Casa para la enseñanza de los infante de Coro y la “formación de las tablas” de asistencia a coro¹⁵⁸. En 1598 estableció que debía darles práctica en el canto llano, para lo cuál debía admitirles en su aula, excepto a aquellos que estuvieran en condiciones de practicar el canto de órgano que debían acudir a la “lección” y “práctica” del Maestro de Capilla¹⁵⁹. En 1609 se establecía la dotación del Sochantre en 90L, 15L de la Mensa por hacer las tablas del coro, 50 que otorgaba el Sr. Chantre y 25L de la Fábrica¹⁶⁰. Esta dotación se elevó a 150L en 1616¹⁶¹.

Sin embargo en ningún momento se asoció este oficio a un beneficio concreto. Estas cantidades se otorgaban como salario lo cuál afectaba lógicamente a la economía del templo. La situación debió agravarse con la crisis de 1648 y estas cantidades se alteraron hasta situarse en 1684 únicamente en las 30L que correspondían en esa fecha y en lo sucesivo a la pensión que debía proporcionar el Chantre al sochantre.

Al menos desde 1615 consta la existencia de un Sochantre *de nit o de maitines*¹⁶². Este sochantre era designado unilateralmente por el Chantre encargado proporcionarle un salario de 9L por realizar las funciones del Sochantre durante el oficio nocturno no solemne¹⁶³.

Este sochantre “de noche” era distinto del denominado Ayudante de Sochantre o Segundo Sochantre. En 1623 se habilitó para tal función un salario de la Fábrica¹⁶⁴. La situación permaneció así hasta 1630, cuando se instituyó en la capilla del Rosario la Capellanía de Fr^{co} Hernández y Ginesa Oliver. Pavorde y Cabildo que habían sido designados patronos de la misma, aplicaron este beneficio dotado con 50L a los oficios de *Ayudante de Organista* y [Ayudante] *de Sochantre*¹⁶⁵. Esta plaza se cubría por oposición y fue ocupada por Jaime Blanes en 1631, y después por Juan Caballero que murió antes de 1684¹⁶⁶.

La misma persona podía desempeñar ambas funciones porque no eran coincidentes. Las funciones de sochantre y de su ayudante se circunscribían al cantollano, que como mucho requería de un único órgano con apoyo de uno o varios

¹⁵⁸ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 9-I-1590.

¹⁵⁹ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 7-IX-1598.

¹⁶⁰ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 26-X-1609.

¹⁶¹ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 19-IX-1616.

¹⁶² DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 26-IX-1615.

¹⁶³ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 28-XII-1628.

¹⁶⁴ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 3-I-1623.

¹⁶⁵ ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol. 1r y v. [Informe acerca del] *Organista 2º de la stª Iglª de Orihuela*.

¹⁶⁶ *Idem*.

ministriles. El 28 de Junio de 1635 se le concedió un salario de 10L procedente de Fábrica y Quinta Casa en la forma acostumbrada, cantidad que se añadía a la colación que correspondía a la referida Capellanía¹⁶⁷. En diciembre de ese mismo año se acordó la “composción” o arreglo del órgano pequeño que estaba en el coro, y que presumiblemente tocaba habitualmente el ayudante de organista¹⁶⁸.

No fue hasta la década de 1680 cuando Sochantre y Ayudante de Sochantre adquirieron el estatus que iban a mantener durante el magisterio de Navarro, al aplicarse la Sochantría a una Capellanía Real, y con ello evitar estipendios innecesarios. La oportunidad se presentó cuando falleció el capellán real Frances Conexero en 1682¹⁶⁹. En diciembre de 1683 se recibió la carta de la Corte que autorizaba afectar esta Capellanía Real vacante al oficio de Sochantre¹⁷⁰.

En 1684 Ignacio Pujol fue provisto en la capellanía real afecta al oficio de sochantre¹⁷¹. El texto de este acuerdo justifica esta medida:

*pera que y haguera en dita St^a Esglesia dos sochantres, los quals estant cascu en cascuna vanda del coro, per tenir les veus plenes supliren, y pogueren suplir la falta de les veus de dita Santa Esglesia, la qual pera que la nova afectació de dita capellanía no esta a suprimir lo ofici de laltre sochantre, que dita Santa Esglesia té y ha tengut desde sa fundasio, nemes es privarse de la provisio y nominacio que le pertany, ha pertanygut, y pertanyrá en dit ofici de sochantre, sino tenir dos sochantres a un mateix temps...*¹⁷²

Sin embargo el Cabildo hace constar en este largo acuerdo, y se lo impone al nuevo sochantre incluso en presencia de un notario, que mientras viviera Joseph González él mantendría el rango de primer sochantre percibiendo la pensión de 30L que del Chantre, aunque ocupara el beneficio de capellán real de tenor, todo ello en virtud

¹⁶⁷ DICC, V. organista, ayudante de, Acuerdo de 28-VI-1635: *Concedele la Fabrica Mayor diez libras, con tal q. la 5 Casa pague la 3^a parte; y decreverunt, q. para este año pague esta 3L: 28 de Junio*

¹⁶⁸ DICC, V. organo pequeño, Acuerdo de 30-XII-1635: *Avia uno dentro del coro; acuerda el Cabildo su composicion y q. s ele pida à la Fabrica la parte de gasto, q. e nesto le tocaba: à 30 de Xbre*

¹⁶⁹ Frances Conexero figura como Sacristán Mayor en los informes que hay en los LF de 1681-82 y 1682-83 (LF nº1818, ejercicio de 1681-82, y LF nº 1819, ejercicio de 1682-1683. En ambos figura un Informe de Salarios aplicados a la Fábrica realizado por Ginés Juan Portillo y Soto Generoso, Visitador del Santo Oficio). Sin embargo no aparece en los Descargos del ejercicio 1682-1683 figura como sacristán Mayor Blas León (LF nº 1819, ejercicio 1682-1683, 26v-27r). *Lo que e pagado a los asalariados y censalistas por cuenta de la Fábrica en este año 1682 asta 1683 día de San Juan de Junio*). A partir de estos datos deduzco que debió morir antes de junio de 1682.

¹⁷⁰ ACO, vol. 14, fol 267v, Acuerdo de 15-I-1683: Decretan que vayan dos miembros del cabildo (el Thesorero y el Sr. Crespo) a llevar una carta de su magestad en razón de afectar una Capellanía del Rey *pera sochantre que vaca por mort de Francesc Conexero*. ACO, vol. 14, fol 268r, Acuerdo de 15-I-1683 (vespere): *Decreverunt que per justes causes ben vistes al. Iltre Capitol el Sr. Capitular que vullga visitar al. Sr. Bisbe el vinte.*

¹⁷¹ ACO, vol 14, fol 316v-317r, Acuerdo de 25-IX-1684.

¹⁷² ACO, vol 14, fol 312r, Acuerdo 25-IX-1684.

de los servicios prestados. También establece que una una vez jubilado o fallecido González sería Pujol el sochantre primero. En lo sucesivo el primero será el poseedor de la capellanía real afecta a este oficio, mientras que el segundo será designado por el Cabildo de entre cualquiera de los capellanes de voz grave, tanto reales como del número.

En 1696 se acordó que esta dotación salarial debía repartirla el sochantre primero con el segundo como placiera a ambos. Sin embargo, el abuso hizo que el cabildo terminara señalando qué parte de este salario tocaba a cada uno de los dos¹⁷³. Cuando González murió en 1703, Ignacio Pujol se hará cargo de la sochantría primera, y su hermano Vicente Pujol, a la sazón capellán del número, de la segunda. Posteriormente se solicitó afectar más Capellanías Reales a labores musicales pero sin que se obtuviera respuesta favorable¹⁷⁴.

La aplicación de otra Capellanía Real a Sochantre permitió que la “Música” contara con una voz grave más. Joseph González realizó funciones de sochantre hasta su fallecimiento en 1703, pero sin embargo siempre es citado en las actas capitulares como tenor. Lo mismo ocurre con su sucesor Ignacio Pujol sochantre hasta 1729, que siempre es citado como contrabajo. Todo esto indica que estos cantores, además de cumplir con las funciones de sochantre, intervenían en la interpretación de la polifonía como cualquier miembro de pleno derecho de la “Música”. Esto explica que desde 1675 Joseph González, y su sucesor tuvieran asignada porción y media en la música: una entera como intérprete vocal y media como sochantre. Cabe recordar que los provistos en capellanía real podían cambiar de oficio sin necesidad de una nueva bula; bastaba en estos casos la autorización episcopal, previa solicitud del cabildo.

Durante el magisterio de Navarro las obligaciones del sochantre primero consistían en dirigir la interpretación del canto llano¹⁷⁵, impartir su enseñanza¹⁷⁶, designar quien debía interpretar diariamente la calenda¹⁷⁷, custodiar el archivo musical¹⁷⁸ y cuidar y educar a los infantes de coro, quienes permanecían bajo su tutela

¹⁷³ DICC V. Sochantres, Acuerdo de 15-III-1703.

¹⁷⁴ DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdo de 18-9-1684: *Ya se trató en otro tiempo lo que recientemente ya se ha conseguido después de partidas estas capellanías (algunas) en dos medias Raciones. Decret. Se pida al Rey la afección de 2 capellanías, una a organo; otra al Magisterio de ceremonias; por los motivos, dice el Acuerdo, que se expresan en las cartas: 18 de Septiembre.*

¹⁷⁵ ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

¹⁷⁶ DICC I, V. Sochantres, Acuerdo de 11-I.-1571.

¹⁷⁷ ACO, vol 17, fol. 92v, Acuerdo de 21-I-1715.

¹⁷⁸ ACO, vol 18, fol. 142r, Acuerdo de 2-I-1725.

durante el periodo que servían en la Catedral¹⁷⁹. Todo ello sin perjuicio de cualquier otra función que el cabildo le encomendara, como por ejemplo colocar y reponer los cirios del Altar Mayor para la misa conventual¹⁸⁰. En algunas ocasiones, maestro y sochantre se repartían el cuidado de los infantiles¹⁸¹.

La función del sochantre segundo era meramente interpretativa, y sólo se ocupaba de los infantiles cuando lo acordaba con el principal, o por algún motivo concreto se lo imponía el cabildo. Los dos sochantres estaban sentados en coros distintos para que *la interpretación del canto fuera más equilibrada*¹⁸². 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 hispanos¹⁸³.

El sochantre primero en la catedral de Orihuela realizaba, en el ámbito de la interpretación del canto llano, una función semejante a la del maestro de capilla en la polifonía. Esta responsabilidad se extendía también a aquellos actos litúrgicos en que el canto llano se interpretaba a fabordón¹⁸⁴. *El sochantre iniciaba el canto entonando el primer verso asta la mediación, callando los demas y estando en pie; y debía salmear con la mayor pausa según la Clase de cada festividad*¹⁸⁵.

En aquella época la dirección del canto llano precisaba de una gestualización, lo cuál implicaba el sometimiento de su interpretación al rigor del compás utilizado en la polifonía. El gesto del compás y su duración, es decir, el tempo, debía variarse no sólo según la festividad sino también el momento concreto del acto litúrgico. De éste modo, durante la tercia de las “fiestas de primera clase”, se interpretaba el canto llano a fabordón, *echando el Sochantre el Compaz Mayor, y después al retirarse el*

¹⁷⁹ DICC I, V. Infantillos de coro, Acuerdo de 7-IX-159. DICC, V. Sochantres, Acuerdo de 15-III-1703, ACO, vol 17, fol. 196v, Acta de 5-III-1716 y ACO. vol 18, fol. 20v, Acta anterior a 26-IV-1723.

¹⁸⁰ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 12-I-1571: *Sont resolt que los ciris que han de cremar en lo altar sean acomodats a mossen monblanc sochantre* (para que los haya de colocar antes de la misa mayor y cabando reponga otros nuevos) y *en recompensa de seu treball se li señalen hun real cada mes de salari*. Este Monblanc era capellán del Número tal y como aparece en la tabla contenida en el acta de 13-VIII-1576.

¹⁸¹ El sochantre se ocupaba de seis, los dos infantiles de los ciriales y los cuatro de morado y el maestro de capilla de los cuatro de colorado.

¹⁸² DICC, V. Coro, Sillas de, Acuerdo de 13-III-1696.

¹⁸³ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en España: arquitectura y liturgia*, Lunweg, Barcelona, 2004. p. 18. Desde los primeros siglos del cristianismo fue habitual la división de los clérigos en dos mitades, para la interpretación antifonal del canto gregoriano que dio lugar a la Schola Cantorum. En la época paleocristiana y hasta el S. VIII, estas dos mitades se colocaban una tras el altar y otra, ante los cancelos del mismo. El aumento de clérigos hizo que ya con claridad desde el año 1000, el altar quedara sólo para el oficiante y dos diáconos y que el resto se colocara ante los escalones del mismo, por lo que los cancelos debieron adelantarse hacia el interior de la nave, y las dos mitades se sentaron enfrentadas, la principal, del obispo en el lado de la epístola, y la de menor rango frente a ella, en el lado del evangelio.

¹⁸⁴ ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

¹⁸⁵ *Idem*.

*Compasillo*¹⁸⁶. Los cantos finales de tercia debían interpretarse con un tempo el doble de rápido que los iniciales, con el fin de ajustar la duración de esta hora litúrgica a la hora de inicio de la misa mayor, que en tales fiestas se cantaba “a contrapunto”, y a la cuál precedía. La expresión “al retirarse” refleja plásticamente la alternancia en la dirección musical entre el sochantre y el maestro de capilla según el estilo de la música que debía interpretarse en cada acto.

En el coro de Orihuela la dirección del sochantre incluía además también señales sonoras, tal y como revela un documento de 1619 conservado en Santa María de Elche en el que el obispo de Orihuela concede al sochantre del templo ilicitano que *tiene licencia de hazer señal quando se atropella el choro para que se reze con pausa aunque está presente nuestro vicario como lo haze el sochantre en Horigüela, aunque estemos nosotros [el prelado], en el Choro, dando una palmada para que el Choro se corrija y en esto encargamos mucho la consciencia a los sochantres que son o por tiempo fueren*¹⁸⁷.

c) Cantores del Primero y Segundo coro.

La “Música” contaba con dos cuartetos vocales completos formados respectivamente por los cuatro Capellanes del Número y otros tantos Reales. Ambos cuartetos ocupaban sillas enfrentadas. En el coro primero, o del lado de la epístola, tenían asiento los Reales y en el segundo, o del lado del evangelio, los del Número, razón por la que reciben también la denominación del lugar que ocupan. Aunque la dotación era muy distinta, los emolumentos podían modificarse aplicando a los capellanes del número un salario procedente de la Fábrica y/o Quinta Casa, de forma que los emolumentos de éstos últimos se igualaran o incluso superaran la dotación de los reales. Tal cosa ocurrió con el tiple Marcos Martínez Zapata, durante la primera década del S. XVIII, tal y como se expone más adelante. A mi juicio la diferente dotación asignada en 1565 a los cantores del primer coro y del segundo se debe a una costumbre que López Calo considera “un elemento disgregador del estilo Renacentista” y que se inicia precisamente hacia 1560; en esa fecha “comienzan a encontrarse datos históricos que prueban que se estaba difundiendo la práctica de introducir partes solísticas en la polifonía”¹⁸⁸. A esto cabe añadir la ya comentada tradicional

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ ArBSME, *Libro de visitas de la Iglesia Parroquial de santa maría de la Villa de Elche en el año 1619*, fol. 111-125, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 424-425.

¹⁸⁸ LÓPEZ CALO, J.: “El Barroco Musical Español. Introducción General” en *Abrente* n° 21-22, 1989-90, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, A Coruña, 1990, p. 150.

interpretación antifonal y responsorial del canto llano en los templos colegiales y catedralicios hispanos.

En las fuentes documentales y musicales de la catedral de Orihuela el término *tiple* se aplica habitualmente a quien interpreta la voz correspondiente a la tesitura más aguda, indistintamente de la edad y condición física del mismo. De este modo reciben esta denominación tanto los infantes de coro como los adultos prebendados que realizan este oficio musical¹⁸⁹. Cuando se trata de intérpretes adultos castrados se utiliza sin rubor alguno el término *tiple capón*, y *caponcico* o *caponcillo* sin se trata de infantes de coro¹⁹⁰. Sin embargo cabe destacar que en la catedral de Orihuela los capones solían ser adultos pues sólo en dos ocasiones se constata el uso del término “caponcillo”; la primera está datada en 1619¹⁹¹ y la segunda un siglo después en 1718¹⁹².

Desde 1618 uno de los dos beneficios aplicados a la voz de tiple será ocupado por capones¹⁹³, y al menos desde 1658 los dos¹⁹⁴. En este sentido conviene recordar que la prohibición del disfrute de beneficios eclesiásticos a los capones fue levantada por el Papa Clemente VIII (1536-1605) y se mantuvo hasta 1902¹⁹⁵. Cuando no había capones, estos beneficios se concedían por encomienda total o parcial a los Infantes más hábiles, percibiendo por ello los emolumentos correspondientes¹⁹⁶.

Durante el magisterio de Navarro los capones fueron los cantores más

¹⁸⁹ Un ejemplo del uso de este término es la propia incorporación de Navarro que figura en ACO, vol 14, fol, 160v, Acuerdo de 13-XII-1678; en esta acta Mathías Navarro y Felip Roca Olerque, son admitidos como tiples y a ambos se le aplican por esta función 20L a cada uno. Felip iba a ordenarse por lo que había pasado la edad infantil; en cuanto a Mathías sabemos que era entonces un niño porque en los Libros de Entierros del periodo 1678-1681 figura su nombre en el grupo de los infantes de coro. En ese mismo acuerdo figura también la incorporación de dos infantes de colorado y de tres de morado, sin salario extra. El hecho de que Mathías figure a parte aún siendo niño es por el salario que percibe; el texto de este acta concede por lo tanto más importancia a la función que va a desempeñar Navarro que a la categoría de Infante de Coro que desde ese momento le corresponde.

¹⁹⁰ MEDINA, A.: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001, p. 50. Este autor destaca que habitualmente las fuentes catedralicias hispanas presentan cierta prevención en el uso del término capón, rasgo en absoluto presente en las vinculadas al ámbito catedralicio oriolano.

¹⁹¹ DICC I, V. Caponcitos, Acuerdo de 9-III-1617. En esta fecha fue admitido como infante capón. En *ibidem*, Acuerdo de 17-XII-1619, dejó de ser infantil pero permaneció en la catedral como tiple capón con un salario de 15L.

¹⁹² ACO, vol 17, fol 340v, Acuerdo de 5-IX-1718.

¹⁹³ DICC I, V. Capones, Acuerdo de 7-IV-1618.

¹⁹⁴ DICC, V Capón, Acuerdo de 15-IV-1658.

¹⁹⁵ SÁNCHEZ, R.: “Los Castrati”, en *Revista de Historia de España*, n° 19, HRH Editores SL, Madrid 2006, p. 56.

¹⁹⁶ En este sentido resulta un caro ejemplo el siguiente fragmento de ACO, vol. 14, fol 441r, Acuerdo de 17-III-1689: *Decreverunt que la capellanía de tiple que vaca por mort de Moss. Juan Martínez Montes dits SS. La donen tenint com. Teñen lo consentiment y vot del Ilmo Sr Bisbe a Juseph Sigura mentres le durara la veu y que admeten a aquell a percansos de Musica y boxart de dita Sr Iglia y que ipso facto que perdeu la veu se li dehe lo salari un any aprés, y que se li livreen a son pare 50Rls per lo viatge.*

solicitados de la catedral, pues a la mayoría de ellos, además del beneficio que poseían, percibirán un salario de la Fábrica, tal y como se expone más adelante.

En las fuentes consultadas ningún contralto es calificado como capón. Del uso que se hace de este término en las fuentes documentales puede afirmarse que los dos beneficios de contralto se proveían o encomendaban a adultos que poseían la destreza de cantar de falsete. Cabe destacar que la tesitura de contralto en las composiciones de Navarro es la más amplia de todas, abarcando registro de alto y de tenor. Araiz Hernández en *Historia de la Música religiosa española*, da cuenta de cómo todavía en primera mitad del s. XX había hispanos beneficiados de contralto con las características que aquí se señalan¹⁹⁷.

Tenores y contrabajos debían tener unos rasgos vocales similares a las voces masculinas actuales. La cargo de Sochantre solía encomendarse a uno de estos últimos, ya que gustaba que el sochantre tuviera una voz *grossa* o grande, para sin duda facilitar la interpretación del canto llano e incluso suplir la falta de calidades canoras de otros miembros del coro¹⁹⁸. 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. En conventos o congregaciones donde predominan las voces de tenor se adaptan corales más agudos”¹⁹⁹.

3.3 Los Infantes músicos.

La Bula de Erección mantuvo el número de cuatro infantes que tenía el Cabildo Colegial. No obstante, ya en 1572 se amplió su número a ocho, y después a diez, sin que su dotación sufriera aumento²⁰⁰. 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 la vestían morada²⁰¹; dos de estos últimos se denominaban infantes de ciriales porque eran los encargados de

¹⁹⁷ ARAIZ MARTÍNEZ, A.: op. cit. p. 90. “Actualmente en las catedrales los niños se encargan de la parte de soprano y un hombre de la parte de contralto, bien sea cantando con voz de falsete, en cuyo caso se eleva la voz humana una octava, o, si sus condiciones se lo permiten, cantando con voz natural”.

¹⁹⁸ ACO, vol 14, fol 312r, Acuerdo 25-IX-1684.

¹⁹⁹ ARAIZ MARTÍNEZ, A.: op. cit. p. 42.

²⁰⁰ ACO, vol 17, fol. 175v y 176r, Acuerdo de 13-XII-1715.

²⁰¹ Respecto a la institución de los Infantes de Coro del periodo catedralicio ALENTA I, fol. 18. En cuanto al reparto de la dotación ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 3-I-1573 y DICC I, V. Infantillos de Coro o Colorados, Acuerdo de 20-XII-1569. Sobre la relación entre los infantes de colorado y los de morado ACO, vol 19, fol 50v, Acuerdo de 15-XII-1727: *Decrev. etiam Que sin embargo de haver admitido diferentes Ynfantes en el Cavildo General del dia de Santa Lucia y haverles dado cota de colorado sin haver pasado por la de morado y de ello haverse experimentado algun detrimento: Que cometen al tesorero Presidente los componga sin detrimento de los demas Ynfantes.*

portarlos²⁰². Sin embargo, el número de cotas coloradas varió según las etapas. Cuando se incorporó Navarro en 1678, la dotación de Infantes de Colorado se repartía entre cuatro. Unos años después el texto del acta de 13-XII-1681, última vez que Navarro es mencionado como infante, esta dotación se reparte entre seis nombres lo cuál sugiere que entonces había ya seis, cifra que se repite en 1689 y siguientes²⁰³. Este aumento coincide con el magisterio de Monserrat, de formación valenciana, que pudo influir en esta modificación, equiparando a los Infantes de Vermell orcelitanos a los Seises de la Catedral valenciana.

A todos los Infantes se les aplica también globalmente el término de *monacillos*, y a los de Colorado a título individual el de *tiples*. Estos términos no aparecen en las fuentes documentales orcelitanas como sinónimos. El primero de ellos, procede de monacos (clérigo), y se refiere a las funciones culturales que realizan; el segundo indica que el o los infantes a los que se aplica intervienen en la “Música” como intérpretes vocales. Los Infantes de Colorado por las funciones de tiple que realizaban, gozaban de media porción en la Música tal y como figura en los Libros de Entierros consultados²⁰⁴; este hecho no impedía que alguno de ellos por su habilidad gozara de otra media porción más²⁰⁵. Como queda dicho, el Cabildo podía conceder a un infante un salario o un beneficio por encomienda, cuando su destreza vocal le permitiera suplir a un tiple profesional. En estos casos el infante percibía los emolumentos correspondientes a este oficio que le señalara el cabildo pero por ser menor de edad, eran cobrados por sus padres o por el apoderado que designaran²⁰⁶.

Las partidas aplicadas a los infantes se destinan a los siguientes conceptos:

Tabla 5-2.

	Mensa	Fábrica
A un Mº de Gramática	4L	
Al Mº de Capilla por enseñar canto de órgano a los Infantes y al resto de la Capilla y Parroquia		60L
Para el Vestido de los Infantes	22L	
Renta aplicada a distribuciones	40L	
Al sochantre por su oficio que incluye el Gobierno de los Infantillos en el coro	7L	

²⁰² ACO, vol 18, fol. 20v, Acuerdo de 19-IV-1723. *Musicos* [al margen]: *Decrevt. etiam q. Pedro Hernandez cuide de los dos Infantes de los ciriales y de los quatro de morado y sus enseñanzas, y tambien de los libros del coro, con el salario de treinta libras, esto es, las quinze q. tiene, y las catorze q. tenia mos. Vict. Pujol, q. son las 30 de la pension del Sr. Chantre; y q. esto se entienda por ahora, sin que por ello quede relevado el maestro de capilla de esta obligación que tiene por la Bula.*

²⁰³ ACO, vol. 14, fol. 233v, Acuerdo de 13-XII-1681 y ACO, vol. 14, fol 461v, Acuerdo de 13-XII-1689.

²⁰⁴ Esa norma se estableció definitivamente en DICC I, V. Infantillos de Coro o Colorados, 13-IX-1629.

²⁰⁵ DICC, V Capilla de Música, Acuerdo de 13-XII-1689: *Da el cabildo media porcion en ella a un infantillo, por su habilidad.*

²⁰⁶ Mathias Navarro figuró como apoderado de un infante en la década de 1710 y 1720.

Salvo el Maestro de Gramática²⁰⁷, todas estas partidas existían cuando el templo era Colegiata; la única diferencia la constituye en aumento de 20L que experimenta la renta aplicada a distribuciones²⁰⁸. Por ello, es de suponer que cuando el templo se erigió en Catedral no hubo cambio en la relación que estaba establecida con los niños que realizaban las funciones de Infantes de Coro. El hecho de que no se incluyera una partida destinada a la vivienda y manutención, indica que durante el tiempo que realizaban funciones de Infante de Coro estos niños debían residir en sus domicilios. Este rasgo explica que sólo aparecen Infantes procedentes de otras ciudades cuando resulta absolutamente necesario, y esto no ocurre más que con aquellos que realizaban labores musicales. Entre 1678 y 1727 sólo se indica el origen de los siguientes infantes, todos ellos calificados como tiples:

En 13-XII-1678: Matías Navarro de Elche y Felip Olerque de Capdet.

En 15-XII-1695: Rico de Novelda, que debía venir pero que en ese momento no estaba en la catedral, pero posiblemente no llegó a incorporarse.

En 13-XII-1693: Antonio Navarro, *germá del mestre de Capella*, a la sazón Mathias Navarro y por lo tanto natural de Elche.

En 29-X-1714: El cabildo hace venir al muchacho con voz de tiple localizado por el maestro de capilla en la huerta de Alicante. Posiblemente se trata de Francisco Franco, admitido a percances de música en 13-XI-1714. El 13-XII-1714 se admite como Infante a su hermano Juan Franco.

En el acuerdo de 13-XII-1712, figura la concesión a Francisco Madrona de las 25L que la Fábrica tiene asignadas estatutariamente a la capellanía del número, y media porción. En el Libro de Fábrica nº 1840 (1713-14) consta que era menor de edad y apoderado de su padre y de Mathias Navarro a partir del año siguiente, 1715, y mientras estuvo²⁰⁹.

Salvo éstos que aparecen en la lista anterior, es de suponer que durante el periodo estudiado los restantes Infantes de Coro de la catedral de quienes no consta procedencia, eran habitualmente vecinos de la propia Orihuela. Todas estas evidencias refuerzan la afirmación de que, durante el periodo estudiado, no existía en Orihuela vivienda de infantes, de la que por otro lado no se conserva memoria local alguna. Este

²⁰⁷ Esta labor la desempeñaba el sochantre hasta 1588, según figura en DICC I, V. Maestro de primeras letras y de Ceremonias para los chicos, Acuerdos 11-I-1571, 2-I-1588 y 22-VIII-1588.

²⁰⁸ ALENDA I, fol 18r.

²⁰⁹ Todos estos datos están extraídos de los correspondientes Libros de Actas Capitulares.

rasgo habitualmente no destacado en las obras bibliográficas, no es un hecho aislado, pues es compartido durante ese mismo periodo por Murcia, Elche, Alicante y Segorbe²¹⁰. La fundación de instituciones para la formación de eclesiásticos en Murcia y la propia Orihuela tuvo lugar durante el segundo tercio del s. XVIII, y en ambos casos vinculada a la iniciativa particular de los obispos Belluga y Gómez de Terán respectivamente²¹¹.

Los Infantes de Coro forasteros debían vivir en Orihuela bajo la tutela de alguna persona digna de la confianza de sus progenitores, que además se encargaba que cobrar en nombre del menor los emolumentos que le correspondían. En este sentido, resulta muy esclarecedor un documento notarial fechado en 1714 en virtud del cuál el padre del infante de coro Francisco Madrona, delega en Mathias Navarro la tutela y el cobro de los emolumentos que su hijo tenía asignados en la catedral de Orihuela por realizar funciones de tiple. En este caso la confianza depositada en Navarro no procedía exclusivamente del cargo ostentaba, sino también del origen común de todos ellos: Madrona procedía de Elche, donde su padre ejercía el oficio de sastre²¹².

Como resultado lógico de esta inexistencia de Casa de Infantes en Orihuela, la incorporación de infantes forasteros está condicionada a vínculos personales con vecinos de la ciudad. Salvo el propio Mathias Navarro y Francisco Franco, el *muchacho de Alicante*, presentados por el propio maestro de capilla, durante el periodo estudiado todos los infantes “forasteros”, mantenían vínculos familiares o personales con miembros del clero catedralicio, lo que podía permitir el tutelaje²¹³. Esta situación debió cambiar cuando a mediados del s. XVIII se fundó el Seminario Diocesano, institución que persiste en la actualidad²¹⁴. La Capilla de Elche parece reproducir este mismo esquema; los infantes de coro vivían en sus domicilios, y únicamente el Maestro de Capilla alojaba a su costa a aquellos músicos infantes o adultos que hubiera de traer de

²¹⁰ Así consta en los trabajos de PRATS REDONDO, C.: “V. Murcia”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 889-890, CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. CAPDEPÓN P., GARCÍA J.M., SCHMITT T., PÉREZ R.M.: op. cit. p. 42-43. DÍEZ PÉREZ, M.A.: op. cit., PALENCIA SOLIVERES: op. cit. No menciona en ningún momento la existencia en Alicante de una dotación para Vivienda de Infantes.

²¹¹ Respecto al Cardenal Belluga y su incidencia en la reforma del clero de la diócesis de Cartagena IRIGOYEN LÓPEZ, A.: *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga Prelado de Cartagena*, Real Academia de Alfonso X “El Sabio”, Diputación de Murcia, Murcia, 2005, p. 275 y ss, y sobre el seminario de Orihuela VIDAL TUR, G.: op. cit vol II p. 187-211

²¹² LF nº 1842, Ejercicio 1715-16, fol 27.

²¹³ De los infantes enumerados en la lista anterior Rico de Novelda, era del mismo lugar que el sochantre de entonces Joseph González, Antonio Navarro de Elche figura como infante en el mismo periodo que su hermano Luis era bajón, y el mencionado Madrona era paisano de Mathias Navarro.

²¹⁴ VIDAL TUR, G.: op. cit vol II p. 187-211.

fuera para las Fiestas de la Asunción²¹⁵.

A juzgar por la procedencia social de los infantes, de lo cuál me ocupo en epígrafes posteriores, se puede afirmar que, especialmente a finales del S. XVII, los Infantes de Coro de la catedral constituían un club en el que los hijos de las clases acomodadas podían obtener una formación básica gratuita en un ambiente selecto. Este rasgo no es de extrañar en una ciudad como Orihuela, que a finales del S. XVII, era sede episcopal, universitaria, gubernamental y con una presencia del estamento nobiliario muy destacada²¹⁶.

El procedimiento de elección de los Infantes de Coro seguía teóricamente un trámite similar al de los beneficiados: despacho de edictos, en este caso por parte del Pavorde y Cabildo, periodo de recepción de aspirantes y examen. Las condiciones aparecen claramente reflejadas en el siguiente edicto de 1572, posiblemente el primero publicado:

Nos lo pauorde e capitol de la Sancta Sglesia de oriola certificam a totes les persones aquiles presens peruendram com lo Dia de santa Lluçia primer vinent que contarem tretze de desembre se fara electio de huyt' chichs deputats per a Infans de coro los quals sesan de assomir fet primer exame de la veu de aquells ab los emolumens e salaris acostumats Pertant los qui oposarse voldrà comparegueu Dauant nos en lo sobre dir Dia que sels sera guardada Insacia dada en oriola en nostre capitol a xxvii de novembre M. D. lxxii
Demandato D iltroium Dominorum De Capitulo
*Iacobus acor noti et Scribá*²¹⁷

Posiblemente, este procedimiento no debió repetirse. En lo sucesivo, las plazas que quedaban vacantes por despido de los mayores se cubrían anualmente en el cabildo extraordinario denominado de Infantes que se celebraba el 13 de diciembre, festividad de Santa Lucía. Ese día entraban los infantes y los aspirantes al Aula Capitular con el sochantre y el maestro de capilla donde cantaban para comprobar el estado de su voz y sus cualidades. Realizado este examen, el cabildo dictaminaba quién debía ser despedido o admitido quienes debían recibir la cota colorada y la asignación que a partir de ese momento le correspondía a cada uno según las funciones que realizaba²¹⁸. En

²¹⁵ CASTAÑO I LOPEZ, J. D.: op. cit. p. 95-109.

²¹⁶ Sobre este asunto BERNABÉ GIL, D.: *Monarquía y patriciado urbano en Orihuela*, Alicante, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.

²¹⁷ Edicto de provisión y oposición de las plazas de Infantes de Coro. ACO, vol 7, s/f anverso, Acuerdo de 27-XI-1572. Este documento se conserva, al igual que otro correspondiente a Capellán del Número de Tenor, en el primer Libro de Acuerdos Capitulares del periodo catedralicio.

²¹⁸ Como ejemplo sirva el siguiente fragmento del acta del cabildo de infantes de 1714 y recogido de ACO, vol 17, fol. 78v, Acuerdo de 13-XII-1714: *Decrevt. etiam que dan la cota de colorado que vaca*

otras ocasiones, son los progenitores o algún capitular quien, sin esperar al referido cabildo, solicita mediante memorial que un niño fuera admitido como infante; si no había vacantes se les convocaba para el siguiente “cabildo de infantes”²¹⁹. Cuando había varias plazas vacantes y pocas expectativas de ser cubiertas, el cabildo encomendaba la misión de buscarlos al sochantre o bien al maestro de capilla, en este último caso cuando se precisaba que fueran tiples, o a ambos tanto dentro como fuera de la ciudad²²⁰, y, si era necesario se pagaba su desplazamiento²²¹. En el momento de la incorporación, salvo excepciones, se les asignaba cota morada, no pasando a la colorada hasta que tenían experiencia en el cargo, y quedaba vacante una colorada.

La dotación de Infantes que ascendía a 40L, 20L de las Rentas Antiguas, y 20 de las Nuevas,²²² no repercutía en todos ellos por igual. En 1573 se dispuso que esta renta se repartiera a partes iguales sólo entre los Infantes de Colorado, que por ser entonces cuatro tocaban a 10L. Cada uno de ellos ganaría estas 10L de acuerdo con su asistencia a las funciones litúrgicas, es decir, en forma de *percansos de boxart*, al igual que los capellanes. Para ello se fijó la distribución de prima, misa mayor o conventual, vísperas y aniversarios en 1d. El sobrante se repartía por igual entre el resto de las horas. Los percances correspondientes a las ausencias de los infantes de colorado se repartían entre los de morado, por lo que era necesario que el apuntador anotara las faltas y asistencias de unos y otros²²³. Este sistema de reparto se mantuvo a lo largo de todo el periodo estudiado variando únicamente la cantidad aplicada a cada infante de colorado,

por Camacho el Menor, a Juan Franco (al margen): *Decrevt. etiam que reparten las cuarenta libras del salario de los Ynfantes en estas formas. a fernando Albert, y a Bartolo Albert hermanos quinze libras entre los dos, a Juan Franco otras quinze libras de salario, y las restantes diez libras se repartan rata proporcion entre los demas.* *Decrevt. etiam que entrando a servir de morado el muchacho que ha propuesto el Sr. Canonigo Ruiz, dan la cota de colorado al Yxo de Juan Matias.*

²¹⁹ ACO, vol 17, fol. 72v, Acuerdo de 13-XI-1714: *que admiten [como capellán del número de tiple] a percanses al Lízdo Francº franco, hixo de Christoval, y que a Juan Franco, hermano del dicho Francº se le esperanze diciendole que el dia de Stª Lucia se celebra Cavº Gl de Ynfantes, y que en él se le admitiría.*

²²⁰ ACO, vol 17, fol. 179r y v, Acuerdo de 2-I-1716: *Decrevt. etiam que el Mº de Capilla y Mos. Ignacio Pujol [sochantre] solisiten infantes para morado.*

²²¹ DICC, V Mº de Capilla, Acuerdo de 20-X-1678: *Decre. Se le dé cierta cantidad corta, para el gasto de ir a las montañas a buscar tiples para la Capilla de Musica de esta Stª Iglesia.*

²²² ALENDA I, fol. 20r, *Infantes de coro* [al margen]: *Y a los cuatro infantes de coro que de la renta antigua tenían veinte libras se les añadía otras veinte, para que tuviesen diez cada uno de salario juntamente con las veintidós que antiguamente se daban para vestirles.*

²²³ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 3-I-1573. *Infants de chor. Que guañen en distribucions les deu lliures, y les faltes sien pª els altres 4.* [al margen] *Sont resolt q. los quatre infants del chor guañen les deu lliures en distribucio apuntantles les faltes y als altres quatre les presencias. desta manera q. sels lleva a prima un diner missa maior un diner a vespres un diner al Aniversari y altres hores se repartixquem los altres dines q. poden guañar cada dia per raho deles deu lliures que guaynen de salari y que les faltes dels quatre se repartixquen en los altres quatre acadahu y raho del bon servici q. fara.*

que dependía de la relevancia, especialmente musical, de sus servicios²²⁴. El reparto de la dotación tenía lugar en el cabildo que se celebraba anualmente el día de Santa Lucía y se reflejaba en el acta correspondiente. Este reparto tenía validez durante el año siguiente. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento procedente del cabildo de infantes de 13-XII-1714:

Decrevt. etiam que dan la cota de colorado que vaca por Camacho el Menor, a Juan Franco.

Decrevt. etiam que reparten las cuarenta libras del salario de los Ynfantes en estas formas. a fernando Albert, y a Bartolo Albert hermanos quinze libras entre los dos, a Juan Franco otras quinze libras de salario, y las restantes diez libras se repartan rataproporcion entre los demas.

Decrevt. etiam que entrando a servir de morado el muchacho que ha propuesto el Sr. Canonigo Ruiz, dan la cota de colorado al Yxo de Juan Matias²²⁵.

El Sochantre, que tenía que acudir a coro prácticamente en todo momento, ejercía el *gobierno* de los Infantes “en el Coro”, lo cuál indica que no fuera de él, pues en esos momentos la seguían manteniendo sus respectivas familias. De esta forma establece que *en lo respectivo al coro estén sugetos al sochantre, y que si faltan a la compostura, ett^a, los castigue, no durante los oficios sino después. Item que a él mismo, o al que esté en su lugar le pidan las licencias para salir del coro²²⁶.*

Esta responsabilidad debía estar compartida con el Maestro de Capilla, ya que éste superaba en autoridad al sochantre cuando se trataba de función de “Música” o canto de órgano. Por este motivo Sochantre y Maestro de Capilla acuden conjuntamente al “cabildo de infantes”, en el que se aborda las posibilidades canoras de cada uno de ellos y el reparto de la renta que en razón de las mismas les corresponde.

La responsabilidad del Maestro de Capilla sobre los Infantes aumentó de acuerdo con la creciente implicación de éstos en la “Música”. Este proceso debió iniciarse a partir del S. XVII, cuando la policoralidad se debió imponer decididamente en la capilla oriolana y con ella la consiguiente necesidad de intérpretes de voces agudas, y se acentuó durante el magisterio de Navarro, coincidiendo con un proceso de transformación de la escritura policoral²²⁷. Una clara evidencia de este fenómeno son

²²⁴ ACO, vol 16, f. 485v, Acuerdo de 13-XII-1713, transcrito por CAPDEPÓN, P.: “Matías Navarro...”, p. 184. En ella se mantiene el reparto exclusivamente entre los infantes de colorado que entonces eran seis.

²²⁵ ACO, vol 17, fol. 78v, Acuerdo de 13-XII-1714.

²²⁶ DICC I, V. Infantillos de Coro o Colorados, Acuerdo de 7-IX-1598.

²²⁷ De este asunto me ocupo en un capítulo posterior. Considero que la parte de tiple del coro de capilla mismo era interpretada habitualmente por los infantes de colorado que no tenían responsabilidades como solistas. Precisamente esta parte de tiple del coro de capilla o *Lleno* presenta una serie de rasgos vocales que la hacen técnicamente más asequible que las restantes de los coros primero y segundo, destinadas a

las frecuentes las amonestaciones al maestro de capilla y al sochantre conjuntamente por el mal comportamiento de los infantes entre 1710 y 1720²²⁸. Es también durante esta década cuando el Cabildo decide no aceptar ni mantener Infantes de Coro que no tengan aptitudes musicales²²⁹. Fuentes documentales y musicales manifiestan que durante la segunda década del S. XVIII, se asiste a la implantación de una nueva realidad musical que termina por imponerse. Fruto de ella es la mención del acta en la que se concede al Maestro de Capilla el Gobierno de los Infantes de Colorado, responsables en su conjunto de la interpretación de la parte del tiple del coro *Lleno*²³⁰.

Los Infantes de Coro oriolanos, como el común de los hispanos, recibían formación musical, a cargo del maestro de Capilla, y literaria, a cargo de un maestro de Gramática. El Cabildo consideraba prioritaria la formación musical de los infantes a juzgar por el contenido del Acuerdo de 7-IX-1598 en el que establece que *al tiempo de dar lección estos muchachos, o de asistir a la práctica, mandada dar al Maestro de Capilla; ni este ni el sochantre ni ningún prebendado pueda ocuparlos, o servirse de ellos; ni embiarlos estando ellos con las ropas y cotas de coro, a la Plaza no otro lugar alguno*²³¹.

Los Infantes de Coro eran despedidos cuando incurrían en falta grave²³², mudaban la voz o “eran hombres”; el servicio de un niño como infante de coro en Orihuela raramente superaba los ocho años²³³. En ocasiones se prorrogaba esta estancia a cambio de una labor concreta, como la de inventariar y reparar los libros de coro²³⁴,

partes solistas o *Vozes*. A partir de 1714 la relevancia del coro *Lleno* aumenta en las composiciones de Navarro mientras que las partes solistas descienden de número. Este proceso coincide con la creciente responsabilidad que el cabildo impone al Maestro de Capilla sobre los Infantes, manifestada en las fuentes documentales.

²²⁸ Así ocurre en ACO, vol 17, fol. 225v, Acta de 27-IX-1716, ACO, vol 17, fol 379v, Acuerdo de 4-III-1719.

²²⁹ CAPDEPÓN, P.: “Matías Navarro...” p. 17-18. En Acuerdo de 4-III-1719, expulsan a estos que respectivamente eran criados de un canónigo y de un licenciado del coro, porque ni tenían aptitudes musicales ni clericales. Se acuerda que en futuro no se admita como niños de coro a nadie que presente estos rasgos.

²³⁰ ACO, vol 18, fol. 20v, 19-IV-1723.

²³¹ DICC I, V. Infantillos de Coro o Colorados, Acuerdo de 7-IX-1598.

²³² ACO, vol 17, fol 256v, Acuerdo de 17-VIII-1717.

²³³ ACO, vol 15, fol 213r, Acuerdo de 13-XII-1698. Así ocurre con los infantes Juan Rodríguez y Francisco González, tal y como se lee en este acuerdo: *Infantes de coro* [al margen]: *Decreverunt que por quant Juan Rodriguez y Gonzalez infants de cor son ya homes, y no hia esperanza de habilitats en les veus, perço que es pase a nomenar altres infants de vermell y en atencio de haver servit huit anys a la Igl^a se li donen a cascun cinch lliures pro hac vice pera ajuda a vestirse, y que les admiten a percansos de dita St^a Igl^a y que pague la Mensa dites deu lliures sens que servixca de exemplar en avant.*

²³⁴ ACO, vol 14, fol 459r, Acuerdo de 13-XII-1690: *Decreverunt que admiten a percansos de música y boxart de dita St^a Igl^a a Juan Salas Infant de Cor, y que se li donan per un any deu lliures ab obligacio de ajudar a registrar los libros del cor.* Se considera una permanencia porque la renta que se le asigna procede de las 40L correspondientes a los Infantes de Coro.

tal y como fue habitual hasta que en 1701 se “reconvirtieron” dos capellanías privadas para Acólitos. No era extraño, especialmente en el caso de los infantes músicos, que el individuo permaneciera vinculado a la catedral desempeñando labores musicales bien vocales o instrumentales. Cuando esto ocurría, el Cabildo solía señalar una “porción en la música”, e incluso salario a aquellos que demostraban cualidades²³⁵, y además permitía que continuaran asistiendo a las lecciones de gramática, para lo cuál gratificaba a este maestro²³⁶

Como ejemplo de Infantes de Coro sirva la trayectoria de los hermanos Fernando y Bartolomé Albert, el segundo de ellos, conocido en su faceta de grabador y pintor como Bartolomé “el Joven”²³⁷; ambos ya adultos, desempeñaron durante largo tiempo el oficio de violinistas de la “Música”. A partir de su biografía se puede reconstruir las fases que atravesaba un Infante de coro de la Catedral de Orihuela.

Fernando y Bartolomé eran hijos e Bartolomé Albert “el Viejo” destacado pintor que trabajó en Orihuela durante la última década del S. XVII realizando los frescos de la Iglesia de Santo Domingo²³⁸. Esta obra de envergadura le obligó a fijar su residencia en Orihuela donde nació Bartolomé en torno a 1703. Fernando y Bartolomé figuran como niños de coro de morado en 1710²³⁹, y de colorado entre 1713²⁴⁰ y 1716²⁴¹. Es decir que al menos Bartolomé se incorporó con siete años a la cota de morado, y desempeñó tareas de tiple entre los diez y trece años. Fernando Albert fue despedido como infante de coro el 23-XII-1715, y en ese mismo acuerdo se le concedió porción en la Música accediendo al rango de Acogido o Admitido sin sueldo²⁴². Seis meses después, a partir

²³⁵ Esto sucedía como concesión del cabildo previo informe del maestro de capilla como ocurrió con Gregorio Oliva (ACO, vol. 14, fol 251v, Acuerdo de 29-XII-1685), o bien en respuesta a una solicitud del interesado o de su familia, como se lee en ACO. vol 17, fol. 78r , Acta de 6-XII-1714: *Decrevt. etiam hoido el memorial puesto por Josepha Ruiz viuda en el que suplica se admita a percanses a un hixo suyo que ha sido Ynfantillo en esta Stª Yglª que el día de Stª Lucia se tratará sebre este punto con informe del Maestro de Capilla.*

²³⁶ DICC I, V. Infantillos de Coro o Colorados, Acuerdo de 13-IX-1629

²³⁷ VIDAL BERNABÉ, I.: “Un dibujo inédito de Bartolomé Albert “El Joven” para la Catedral de Orihuela” en *Alquibla, Revista de Investigación del Bajo Segura* nº 5, 1999, Orihuela, 1999, p. 95-110.

²³⁸ *Ibidem*, p. 102. Sobre Bartolomé Albert y su intervención en Santo Domingo de Orihuela VIDAL BERNABÉ, I., y NAVARRO MALLEBRERA, R.: “Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela”, en *Ayudas a la Investigación 1986-1987, Arqueología, Arte y Toponimia*, vol III, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Prov. de Alicante, 1987, p.269-284.

²³⁹ LECO de 1710, nº 139, fol 1r.

²⁴⁰ CAPDEPÓN, P.: “Matías Navarro...” p. 16, Acuerdo de 13-XII-1713, figuran todos estos infantes con los siguientes salarios: a Camacho, Fernando y Bartolomé Albert, 9L a cada uno; a Ganga Sola y Romero 4L 6s 8d a cada uno. Las cantidades aplicadas a los hermanos Albert revelan que eran Infantes de Colorado.

²⁴¹ ACO, vol 17, fol. 175v y 176r, Acuerdo de 13-XII-1715. Conceden quince libras a cada uno, por lo que debieron dejar de ser infantes en diciembre de 1716.

²⁴² ACO, vol 17, fol. 178r, Acuerdo de 23-XII-1715: *Decrevt. etiam havdº oido el memorial Puesto por*

del 24 de junio de 1716, se le aplica en los Libros de Fábrica una dotación de 20L por el concepto de violinista segundo²⁴³. A juzgar por el salario que se le asignó se deduce que en esa fecha ya poseía la destreza suficiente, por lo que su formación se debió realizar durante los últimos años que ejerció como infante de colorado. Fernando accedió a violín primero cuando Pedro Fortunatu “el italiano” se despidió el 13 de marzo de 1718²⁴⁴. El Cabildo el 6 de julio de 1718 acordó que *Fernando y Bartolomé Albert asistan a la musica con los violines*²⁴⁵. Bartolomé contaba entonces con 15 años de edad cuando se incorporó a la capilla como violín segundo sin renta, permaneciendo en esta condiciones hasta 1725²⁴⁶. Probablemente Bartolomé accedió a la capellanía de Acólito el 13-XII-1719, cuando contaba con 16 años, momento en que la abandono el acólito Joaquín, manteniéndose en ella hasta 1725, periodo que coincide con el de Acogido sin renta. En 1725, cuando contaba con 22 años cuando debió dejar el acolitazgo, y además ya tenía experiencia como grabador²⁴⁷ se le asignó un salario de 20L como violín segundo²⁴⁸, salario que tenía asignado cuando Navarro murió.

3.4 El oficial organista.

El organista mantuvo después de 1565 el mismo rango que tenía durante el periodo colegial; la única diferencia que experimentó fue el aumento de su salario en correspondencia con el aumento de los días en que debía intervenir. Aunque su dotación no constituía un beneficio gozaba de un rango similar al de los residentes, hasta el punto que se le concedía sin serlo insignias de Capellán Real²⁴⁹; todo ello propició cierta

Fernando Albert Infante que ha sido de esta Stª Yª que le admiten a Percanzen con las obligaciones de los Acogidos.

²⁴³ LF nº 1843, ejercicio 1716/1717.

²⁴⁴ En LF nº 1845, 1718/1719, Fernando Albert violinista, figura con la misma partida salarial de 21L 6s 8d, que se aplicara antes a Joseph Benlloch y Pedro “el italiano”; aparece con este salario hasta el LF nº 1848, correspondiente al ejercicio 1721/1722. En Acuerdo de 13-XII-1722, se elevó su salario a 60L, 40 aplicadas a la fábrica que se refleja íntegra en el LF nº 1850, 1723-1724, y que mantuvo hasta el final del periodo estudiado; en el LF nº 1849, 1722-23 figura con la prorrata de la misma 30L 13s 4. Esta subida se condicionó a que su hermano Bartolomé tocara el violín segundo, sin sueldo hasta diciembre incluido de 1726.

²⁴⁵ ACO, vol 17, fol 331r, Acuerdo de 6-VII-1718.

²⁴⁶ ACO, vol 17, fol. 685v, Acuerdo de 13-XII-1722, transcrito en CAPDEPÓN, P.: “Matías navarro...”, p.188: *Decrevt. Etiam, visto el memorial de Fernando Albert, que se le asignan de salario por empleo de violinista de esta Santa Ilesia 60 libras de moneda que se han de pagar en esta forma 40 libras la Fábrica más 20 la Quinta Casa, con obligación de que haya de tañer el violín su hermano Bartolomé siempre que fuere necesario.*

²⁴⁷ VIDAL BERNABÉ, I.: “Un dibujo inédito de Bartolomé Albert...p. 102.

²⁴⁸ LF nº 1852, 1725/1726. En la carta cuenta figura expresamente Fernando Albert como primer violinista, y Bartolomé Albert, como segundo; la partida salarial de éste último figura como sigue: *Bartolome Albert segundo biolinista por la mitad de su salario 6L 13s 4d.* En los LF posteriores y hasta el final del periodo se le aplica un salario de 13L 6 8, el mismo que antes de su ascenso disfrutara su hermano. Debió incorporarse en enero de 1725.

²⁴⁹ DICC, V organista, Acuerdo de 2-XII-1660: *Nombran organista a Juan de Moya con el salario*

confusión acerca de la naturaleza de la plaza de organista y motivó que en algún caso se la califique erróneamente como capellanía cuando no era más que una dotación salarial²⁵⁰. En este sentido el siguiente fragmento de un Acuerdo de 13-III-1575 resulta muy elocuente sobre la condición de oficial no prebendado del organista:

Salario de organista [al margen]

*Son admes per organiste mº Miguel Gafull ab lo salari acostumat soes xixanta lliures en dines les sinquanta dela fabrica y les deu paga el capitol, y mes sinch cafisos de forment de dita mensa, y admes als percaços de la yglesia y maytines com a servidor*²⁵¹.

Esta misma opinión recoge Marcelo Miravete de Maseres, canónigo Doctoral durante las últimas décadas del s. XVIII, en un documento fechado en 1781 y titulado *Comisión de Informe sobre las Plazas de Organista Primero y de Ayudante de Organista o Segundo Organista*. Este Informe concluye en estos términos:

La Plaza de Organista sè mira, y trata en el Fundamentum Eccle. como de un asalariado, (fol. 113). El Cabildo la ha reconocido siempre en los mismos terminos: y aun la daba indiferentemente â Laicos, y a Eclesiásticos señalando el porte, que en la Iglesia avia de tener, según la clase de que èl fuese.

A uno, que enviudò, y al parecer sè ordenò despues, le concedieron por sus servicios de 12 años a la Iglª, que pudiese usar de Ropas de Dr. en el Coro, y que tuviese silla, y puesto inmediatamente â los 12 capellanes Rl.

De esto sè vè que el favor de asistencia â su Entierro, fue verdaderamente gracia del Cabildo, cuyo origen es posterior â el año de 1604 en el que sè diò la Comisión para formar el Ceremonial de Sacristia, y Coro.

La Renta en el estado actual [en 1781] es de 120L 2 Cahizes trigo, que le dà la Fabrica Mayor, y 5 cah. de todo el monton, de lo que ya se dice en los adjuntos papeles.

No obstante Miravete considera que el salario aplicado al organista primero era suficiente para permitir la ordenación del provisto en esta plaza. *Puede dudarse, si esta Plaza 1ª de Organista es, ô fue titulo, para ordenarse in sacris. Si sè atiende la dotacion perpetua, que hemos visto hecha, ô confirmada en el Fundamentum Ecclª, de los 5 cahis. de trigo del monton, las 50L de la Fabrica, y las 10L sobre la Mensa, pareze que no queda duda, ser congrua suficiente. Lo cuál ocurrió por ejemplo en 1722*²⁵².

ordinario(...). Le concedieron tambn insignias clericales dal modo q. en la cath. las usaban los capellanes de S.M., con los percances ordinarios, y de la Musica. Al margen anotó alguno ser el organista 1º.

²⁵⁰ Por esta razón en algún caso se lee la errónea denominación de capellanía para el órgano. Resulta muy elocuente la opinión del autor de Miravete en el la siguiente voz de su obra: DICC, V organista de esta Stª Iglª, Acuerdo de 2-X-1656: *Que se saquen edictos par ala capellania de organista* [al margen, y sigue en el texto] *veremos, pº parece que todo era salario la Plaza de este oficio.*

²⁵¹ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo Capítular de 15-III-1575.

²⁵² Este documento está cosido en ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 3r y ss. *Comisión de Informe sobre las Plazas de Organista Primero y de Ayudante de Organista o Segundo Organista.*

El organista era el único instrumentista que tenía rango de Oficial, y como tal era designado por el Cabildo por votos secretos, según el mismo procedimiento que el resto de los oficios no anuales, pero su nombramiento prerrogativa episcopal²⁵³; este nombramiento era *amovible ad nutum capituli*, por lo que podía ser destituido cuando el Cabildo lo considerara oportuno²⁵⁴. Aunque no era preceptiva oposición, el cabildo solía convocarla. Para ello nombraba un tribunal integrado por personal especializado²⁵⁵, e incluso por miembros de la Parroquia que gestionaba la Fábrica de donde procedía la mayor parte de su salario²⁵⁶. Cada miembro del tribunal hacía su elección mediante un voto secreto, y en caso de empate se realizaba una segunda votación y de persistir éste, le correspondía al Cabildo resolver el empate igualmente en votos secretos²⁵⁷. Así ocurrió por ejemplo en la oposición realizada en 1721 y que recoge Miravete en su informe²⁵⁸. Este oficio fue desempeñado entre 1564 y 1727 indiferentemente por clérigos o laicos, aunque éstos últimos estuviera casado²⁵⁹.

El “salario ordinario”²⁶⁰ que corresponde al organista, según el *Fundamentum Ecclesie Oriolem*, asciende a 60L y cinco cahices de trigo, de las cuáles 50L procedían

²⁵³ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 267. Esta prerrogativa se explicitó con claridad en el Tercer Sínodo Oriolense celebrado en 1663.

²⁵⁴ ACO, Libro de Estatutos de la catedral de Orihuela, s. XVI. *Lorde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty.*. Se trata de un apéndice situado al final del estatutos y sin foliar, en el que se trata de cuál debe ser el procedimiento para elegir estos oficios.

²⁵⁵ Un ejemplo es la oposición para organista que se convocó en 1660, y que resumo a continuación: DICC, V organista, Acuerdo de 4-XI-1660: *decre.que se expiden edictos pº la provn de este oficio, con termino de 20 dias, sino es, añade el Acuerdo, que se disponga otro termino pr el Fundamento de esta Sª Iglª*.

DICC, V organista, Acuerdo de 29-XI-1660: Sólo se presentó a la oposición Juan de Moya. Manda se haga el examen pues ya pasó el plazo, en la tarde del día siguiente y *se nombran en Jueces al Mº de Capilla, y à Mn Jph Sous*

DICC, V organista, Acuerdo de 2-XII-1660: *Nombran organista a Juan de Moya*. En este mismo cuerdo nombran al ciego Tomás Pérez como organista segundo. Este Juan de Moya no duró mucho en el cargo pues fue despedido tres años después (*Ibidem*, V organista, Acuerdo de 13-III-1664)

²⁵⁶ Esto ocurre especialmente durante las primeras décadas de vida de la institución catedralicia, y ejemplo de ello es el siguiente fragmento procedente de: ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 15-X-1571: *Sont Resolts q. los examinadors dels oppositors a lorgue sien cinchs es asaber lo mestre de capella desta seu, asellado organista dela Esglesia de Carthagenia, Joseph [tachado] mossen Sala capella desta seu, Joseph Torner y Honorat Togores*.

²⁵⁷ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 15-X-1571: *los quals an de votar per vots secrets, y desta practa se de un vot sols ajen de trovar los examinadors, a votar altra vegada, y si trovarà [la cualidad] correra en dos q. lleve lo lltre capitol eleccion per vots secrets de aquelles que cuncurrê en paritat*.

²⁵⁸ ArCO, Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, fol 3r y ss. *Comisión de Informe sobre las Plazas de Organista Primero y de Ayudante de Organista o Segundo Organista*.

²⁵⁹ DICC, V organista, Acuerdo de 18-VI-1654: *Habia uno, Mn. Torderá, que se ofrecíaa al Mº de Capilla pero mientras tanto encomiendan a Bartholomé Bohibia Notº hasta que otra cosa se determine, co nel salario ordinario y la condicion de q. por manera alguna toques u hijo el organo, de q. él no haga falta en dicho oficio*.

²⁶⁰ De esta forma aparece calificada esta dotación en diferentes acuerdos como por ejemplo el siguiente: DICC, V organista, Acuerdo de 2-XII-1660: *Nombran organista a Juan de Moya con el salario que le corresponde pr el Fundamentum Eccle, q. alli dice ser sesenta libras y cinco cahizes de trigo*.

de la Fábrica y 10L y 5 cahices de trigo de la Mensa²⁶¹. Esta cantidad fue considerada insuficiente y a varios organistas se les aplicó un destacable aumento a expensas de la Fábrica. Tal es el caso de Miguel Gafull, que en 1576 percibía 80L de la Fábrica²⁶² y 90L en 1588²⁶³, o de Joseph Muñoz de Monserrat y sus sucesores Joseph Gil y Juan Muñoz a quienes la Fábrica aplicó desde 1692 el salario de 120L, 2 cahices de la Fábrica y 5 de la Mensa que menciona Miravete en su informe²⁶⁴. En este salario se incluye la dotación de 10L concedida por la Fábrica en 1660 al organista para que se ocupara de la afinación del órgano grande²⁶⁵. Por otro lado, cuando se incorpora el clavicordio en 1711, será el organista primero el encargado tanto de tocarlo como de su cuidado, para lo cual se le dotará con sendas partidas, que se añadirán a las que ya percibía²⁶⁶.

La plaza de organista debía considerarse una onerosa carga pues, dentro del periodo estudiado, se pidió a su Majestad en sendos acuerdos fechados en 1684 y 1696, que se aplicara a una de las capellanías reales, sin que en ninguno de estos dos casos se obtuviera respuesta favorable²⁶⁷.

3.5 Funciones musicales de la Capellanía de Hernández y Oliver.

Hasta 1597, no debió considerarse necesario un “ayudante de organista u organista segundo”²⁶⁸. A partir de esa fecha, el templo catedralicio ya rehabilitado cuenta con dos órganos, uno grande, que se denomina órgano, y otro pequeño,

²⁶¹ ALENDIA I, fol. 20r: *Y acababa dicha dotación de prebendados de la iglesia presenta los oficiales de ella y considerando que el organista le pagaba de la fábrica 50 Libras y el granero común cinco cahices de trigo de dichas rentas nuevas le añadieron 10 libras las cuales paga hoy el cabildo y también al pertiguero o nuncio que de dicho granero tenía siete caíces de trigo se le añadieron otras diez libras que también se pagan.*

²⁶² ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576.

²⁶³ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos. I La Catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia, 1984, p. 185-186. Se trata de un Acta de Junta de Parroquia en la que se elaboró un memorial de salarios “en atención a los crecidos gastos y continuos aumentos de éstos que no bastan las rentas de la Fábrica”. Este documento está en ArHO, Protocolos de Montiel, años 1584-88.

²⁶⁴ Este aumento se concede a Joseph Muñoz de Monserrat y se refleja en LF nº 1826-1691/ 1692, LF nº 1827-1692/ 1693, y LF nº 1828-1694/ 1695, en mitad de cuyo ejercicio marchó a Sevilla. Este aumento se consolidó pues se aplica a sus sucesor Joseph Gil, quien lo disfrutó hasta su muerte; con este salario aparece en LF nº 1829 1695/96 y siguientes y en el Memorial de salarios que paga la Fábrica que figura en el acta del Acuerdo Capitular de 6-XII-1695. Lo mismo ocurre con Juan Muñoz que ocupa la plaza tras la muerte de éste en la década de 1720.

²⁶⁵ DICC, V organista, 1660, Acuerdo de 16-XII-1660.

²⁶⁶ ArHO, Protocolos de Montiel, años 1584-88, transcrito por NIETO FERNÁNDEZ, A: op. Cit. P. 185-186. En esa fecha la Fábrica sólo pagaba un organista.

²⁶⁷ DICC, V Capellanías de Rey, Acuerdo de 18-IX-1684, y DICC, V Capellanías de Rey, Acuerdo de 13-III-1696.

²⁶⁸ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 151. En esta fecha se consagró la catedral, que hasta ese momento estuvo en obras de acondicionamiento a la nueva función que debía acoger.

denominado *organico* o *realejo*, que se encontraba dentro del coro y se llevaba a las procesiones y los templos donde se desplazaba en ciertas fechas cabildo y “Música”²⁶⁹.

Hubo de pasar varias décadas hasta que se dotó este oficio merced a una obra pía establecida en el testamento de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, en los siguientes términos:

Y despues de nuestro fallecimiento elegimos por herederos â nuestras almas, en esta forma, y manera: que [con] todos nuestros bienes sea fundada una capellania bajo invocacion de Nr^a Sr^a del Rosario dentro de la St^a Igl^a Cathedral de la Seu de dicha y presente ciudad con tal pacto, y condicion, que el capellan de ella tenga obligacion de assistir, y assista â todas la Horas, y oficio diurno, fuera de los Maytines, que se dicen a media noche; y que el tal capellan de dicha capellania enga setenta dias de Recreo, con obligacion que haya de decir dos Missas resadas en cada semana, esto es, una por cada uno de Nosotros, nombrando como nombramos por Patrono de aquella â los reverendos Pavordre, y Cabildo de la dicha Seu y referida , y presente ciudad los quales hayan de proveher dicha capellania con Edictos, y opposicion p^a la persona que mas necesaria sera p^a dicha Igl^a; y esto sea a conocimiento de dicho Cabildo, y si le parecerá, que aquel sea Theologo ó Canonista, ó al contrario: lo examen del qual y conocimiento de aquellos sea dicho de Cabildo, conforme la mayor necesidad, que tendra la dicha Igl^a de sugeto ett^a, ett^a²⁷⁰.

En 1630 tras el fallecimiento de los donantes, *El Sr. Don. Francisco Piquer Dignidad de Sacriste de esta S^a Igl^a, y Vicario General por el Ilustrisimo Sr. Dn. Bernardo de Paredes, con ocasión de aver fallecido los Executores Testamentarios de los referidos Testadores, hizo como tal Vic^o General la Fundacion de esta Capellania con los mismos cargos que los Testadores avian puesto al Capellán, y declaró ser el Cabildo el legítimo Patrono, y que este en qualquiera vacante de aquella, procediese en la forma prevenida por Francisco Hernandez, y Ginesa Oliver.* El Cabildo según el deseo de los donantes aplicaron esta capellanía dotada con 50L a *ayudante de organista y sochantre que era entonces lo que más necesitaba esta Iglesia*, y procedieron el 11 de Julio de 1630 al despacho de edictos para la oposición. Sólo concurrió un opositor, Vicente Blanes de Orihuela que fue considerado hábil para el órgano y para sochantre. Sin embargo Miravete afirma en su Informe que el nombramiento de este capellán no se encuentra en los Libros de Actas sino en los Protocolos de Thomas Muñoz Escribano

²⁶⁹ DICC, V órgano pequeño, 1657, Acuerdo de 12-VII-1657, DICC, V organillo, Acuerdo de 1-III-1677 y DICC, V organillo, 1680, Acuerdo de 4-VII-1680.

²⁷⁰ ArCO, Extracto del Testamento de *Franc^o Hernandez, y Ginesa Oliver vecinos de esta ciudad de Orih^a por su ultimo Testamento que otorgaron por ante Juan Contreras, Not^o Pub^o en 23 de Xbre de 1608, y publicado por el mismo en 19 de Agosto de 1609*, recogido y traducido en *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, f. 1r y v. [Informe acerca del] *Organista 2º de la st^a Igl^a de Orihuela*, fol 1r.

del Cabildo; en estatuto firmado el 22 de Julio de 1630 *se halla acordada la presentación primera en Mosen Vicente Blanes, hijo de esta ciudad, con las dos cargas de Ayudante de Sochantre y Organista, con las demás que se expresan en su fundación.* De este modo tras la oposición el Cabildo decidió cambiar la “afectación” de esta capellanía, de forma que finalmente se aplicó a Ayudante de Sochantre y Ayudante de organista, pues la dotación y nominación del organista primero permaneció en los términos explicados en un epígrafe anterior. Esta dotación debió considerarse insuficiente para el desarrollo de estos dos oficios de forma que en 1635 se habilitó un salario de 10L de Fábrica y Quinta Casa, para Ayudante de Organista²⁷¹.

Esta situación no persistió más de dos décadas, pues en virtud de la prerrogativa concedida por los donantes al Cabildo éste podía cambiar la afectación de la misma según las necesidades del templo. Para ello, como la capellanía no era “a nutum capituli”, el Cabildo debía esperar a que quedara vacante. Tampoco correspondía al Cabildo, aunque fuera el Patrono de la misma la designación del poseedor de la misma, sino al Rey; así lo expresa Miravete en su Informe:

*Esta capellania está expresamente declarado por la Real Camara: que no es presentacion del Cabildo, sino en caso de vacante en los cuatro meses ordinarios, o de libre designación y que en los demás toca a S. M: a 11 de Diciembre de 1664*²⁷².

Entre 1654 y 1684 las fuentes no son muy claras en cuanto a la aplicación del beneficio de Hernández y Oliver, el cuál parece desvinculado de las funciones de ayudante de organista y ayudante de sochantre. En 1654 la Fábrica habilitó para Ayudante de Organista una partida salarial de 20L a la que se sumaron 20L más procedentes del salario del Organista primero, de forma que los emolumentos que le correspondían eran 40L²⁷³. Posteriormente en 1680 se unió en una sola las dotaciones de Ayudante de Organista y Arpista ascendiendo a 60L la dotación resultante²⁷⁴. Ni en un caso ni en otro se hace mención de si percibía el beneficio de Hernández y Oliver.

En 1684, coincidiendo con la provisión de la capellanía real afecta a sochantre y con la nueva regulación de este oficio, la Capellanía de Hernández y Oliver, en ese

²⁷¹ DICC, V organista, ayudante de, Acuerdo de 28-VI-1635.

²⁷² ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 1v. [Informe acerca del] *Organista 2º de la srª Iglª de Orihuela*.

²⁷³ DICC, V organista, Acuerdo de 22-VI-1654.

²⁷⁴ DICC, V organista, Acuerdo de 16-III-1680.

momento vacante, quedó definitivamente aplicada a Ayudante de Organista²⁷⁵. A partir de entonces y hasta el final del periodo estudiado esta plaza se concedió por oposición, siendo su dotación la misma que tenía la mencionada capellanía. Este segundo organista tenía calidad de Acogido, pues su capellanía no estaba instituida en el coro de la Catedral, y sólo tenía concedida media porción en la “Música”. Sin embargo en virtud del deseo de los fundadores, gozaba de setenta días de “recreo”, como los Capellanes Reales.

Durante el magisterio de Navarro fue ocupado en 1701 por Joseph Bier²⁷⁶, en que renunció a él en 1713, siendo sustituido por Joseph Pérez Pasqual²⁷⁷. En 1720 estaba ocupada por Joseph Lozano, que había sido infante e hijo de pertiguero²⁷⁸; este Lozano en 1721 realizó labores de organista primero tras la muerte del titular Joseph Gil, y hasta que el nuevo organista primero se hizo cargo de la misma. Curiosamente Lozano no concurrió a la oposición que se convocó con tal efecto²⁷⁹.

3.6. Los beneficios destinados a Acólitos y sus funciones musicales.

Hasta 1701 la figura del acólito no adquirió la categoría de beneficio. En enero de ese año el cabildo comisiona a uno de sus miembros para que establezca los medios para erigir dos capellanías para Acólitos²⁸⁰. El acuerdo de 27 de abril de ese año establece que se funden dos capellanías *ad nutum amovibles para dos Acolytos, para esta Santa Iglesia de 50L cada una de los bienes de don Juan y don Andres Fernandez*; además comisionan a dos capitulares para señalar los cargos y obligaciones de ambas y obtener decreto de patronato a favor del Cabildo²⁸¹.

El Libro de Administración de la Obra Pía de Fernández de Mesa incluye varios

²⁷⁵ DICC, V Organista, Ayudante de, Acuerdo de 20-IV-1684: *V Capellanías de la Stª Iglª. Sin duda es l ade frco Henz y Ginesa Oliver la q. dice un Acuerdo, q. vacaba, pr fallecimto de Mn Juan Caballero: la aplican al Ayudante de organista, siguiendo dicen, la voluntad de los fundadores, y q. se saquen edictos con termoni de 20 dias: 20 de Abril*

²⁷⁶ DICC, V. Amortización, Acuerdo de 13-VI-1701.

²⁷⁷ ACO, vol 16, fol 464r, Acuerdo de 27-VII-1713.

²⁷⁸ Los acuerdos que a continuación se mencionan están transcritos en el Apéndice Documental. En 13-XII-1681 dan las dos cotas “vermellos” que están libres a Joan Garcés 2L y Jusep losano 2L; el 13-XII-1685 se le asignaron 12L, lo cuál indica que en esa fecha debía realizar funciones de tiple. Jusep Losano sirvió la cota de colorado hasta el 13-XII-1687, cuando fue despedido de infante, y unos días después, el 21-XII, fue admitido a percances de música. Era hijo de Joseh Lozano, uno de los dos pertigueros, y fue despedido de músico el 25-V-1695, por un incidente que protagonizó su padre, que también fue despedido en ese acto. Era por lo tanto natural de Orihuela. El oficio de pertiguero que realizaba el padre de Joseph Lozano, pasó a ocuparlo el otro pertiguero Ambrosio Pérez, mientras que a su hijo, Antonio Pérez, que era menor de edad, se le concedió la futura de segundo pertiguero, por los servicios prestados tantopor su padre como por su abuelo.

²⁷⁹ ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 3r y ss, *Comisión de Informe sobre las Plazas de Organista Primero y de Ayudante de Organista o Segundo Organista*.

²⁸⁰ DICC, V. Acolytos, Acuerdo de 11-I-1701.

²⁸¹ DICC, V. Acolytos, Acuerdo de 27-IV-1701.

documentos relacionados con las diligencias que se llevaron a cabo para erigir estos dos “Acolitazgos”. Entre ellos figuran varios memoriales en los que se establecen las obligaciones y derechos de estos beneficios; a continuación se enumeran todos aquellos relacionados con la capilla de música:

- Organizar y colocar los libros de coro función que hasta entonces habían realizado *con cierta indesensia* los sacristanes e infantes de coro.
- Estas capellanías no se destinan a presbíteros, pues se establece que sólo las puedan disfrutar sujetos *desde edad de diez y seys años, y solo puedan tenerlas hasta que cumplan veinte y dos años que son los que habran menester para perfeccionarse en la Musica o Instrumento, y en la Gramatica.*
- Se establece que su nominación corresponderá a perpetuidad al Pavorde y Cabildo, y que recaerá en aquel de quien tengan conocimiento que es más a propósito, sin que medie oposición. Eso sí se establece que se preferirá en caso de igualdad *a los que hubieren sido Infantes de Choro, o Monesillos en dicha Santa Iglesia para que assi con esta ayuda de costa puedan acabar sus estudios, y los Padres se animen a acomodar a sus hijos por Infantes de Choro por la esperanza del Premio.*
- Una vez designados como Acólitos, éstos quedarán admitidos automáticamente *a todos los percances de dicha Santa Iglesia y a los de musica si fuere a propósito y servizio de la Capilla.*
- Establecen también que deben vestir hábito negro y roquete o sobrepelliz y que la renta de 50L que corresponde a cada uno de ellos la hayan de ganar en distribuciones como los capellanes del Número²⁸².

Se trata por lo tanto de una especie de “becarios” entre cuyas obligaciones figura la formación musical tanto vocal como instrumental. Estas capellanías se instituyeron en estos términos en acuerdo de 12 de Diciembre. Al día siguiente 13 de diciembre, día de Santa Lucía, se otorgaron a Antonio Onteniente, Infante de Coro, hijo del primer bajón de la Capilla y que contaba con 18 años, y a Juan Rodríguez de 20 años²⁸³

Posteriormente en 1709 con ocasión de una vacante, se hace constar que sólo podían ocuparlas *hixos de esta ciudad xtianos viejos, y limpios de toda mala raza*, por

²⁸² Todos estos datos proceden del vaciado de ArCO, *Administración Obra Pía de Fernández de Mesa*, fol. 77r a 81r.

²⁸³ DICC, V. Acolytos, Acuerdos de 1, 3, 12 y 13 de diciembre de 1701.

voluntad de uno de los fundadores originales Juan Fernández de Mesa²⁸⁴.

Desde 1701 y hasta el final del magisterio de Navarro, todos los acólitos van a formar parte de la “Música”, algunos de forma destacada como Vicente Segarra, tenor, o Lelio Gallardo arpista sustituto.

3.7. Los Asalariados músicos.

Los músicos asalariados de la catedral de Orihuela durante el periodo estudiado no precisaban estar ordenados. Si eran seglares debían entrar al coro con traje negro y golilla²⁸⁵.

3.7.1 Los instrumentistas y ministriles asalariados.

a) Dotaciones salariales.

Entre 1565 y 1745 las dotaciones aplicadas a ministriles e instrumentistas, excepción hecha del organista primero y de su ayudante, procedían exclusivamente de la Fábrica y Quinta Casa sin que se precisara que pertenecieran al estamento clerical. Habitualmente, el cabildo acordaba que la Fábrica sólo aportara dos tercios del salario, y que la Quinta Casa se ocupara del tercio restante.

Aunque la admisión de los *ministriles* era facultad exclusiva del Cabildo, la institución capitular debía solicitar a la Junta de Parroquia la creación o modificación de los salarios aplicados a los mismos, pues estaban sostenidos por la Fábrica²⁸⁶. Esto constituía un puro trámite, pues normalmente la Parroquia solía limitarse a aprobar las propuestas salariales que el Cabildo le solicitaba a través del representante que tenía en ella. Una vez erigidas, las partidas salariales podían destinarse a un fin diferente para el que originalmente se crearon si el cabildo así lo acordaba, sin necesidad de contar con la Parroquia. De esta forma no resultaba difícil modificar la plantilla instrumental de la capilla según los usos musicales de cada momento.

Como ya se ha expuesto desde el periodo colegial los ministriles recibían una dotación del Consell de 60L que el cabildo hasta 1591 repartía entre los cuatro ministriles principales por igual.²⁸⁷ En 1591 el reparto de esta cantidad se alteró pues los señores capitulares acordaron que a partir de entonces el *tiple* recibiera mayor cantidad que los restantes, entre los que incluyó en lo sucesivo al quinto ministril, que estaba

²⁸⁴ DICC, V. Acolytos, Acuerdos de 14 y 24 de octubre de 1709.

²⁸⁵ VIDAL TUR, G.: op. cit. p. 265. Se trata de una disposición establecida en el Tercer Sínodo Oriolano, celebrado en 1663.

²⁸⁶ DICC I, V. Ministriles, Acuerdos de 5-IX-1619 y 8-V-1623.

²⁸⁷ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 15-V-1591.

dotado desde 1571²⁸⁸. En 1630 la dotación de la Ciudad descendió a 50L²⁸⁹; en época de Navarro las fuentes documentales catedralicias no hacen mención de la misma.

Los asalariados instrumentistas tenían obligación de acudir sólo los días que tenían señalados, y su salario estaba aplicado totalmente a percances. Por este motivo, cuando no acudían tenían el mismo trato en cuestión de salario que los músicos residentes. No tenían derecho a “recreo” pero no era raro que el cabildo les concediera licencia si lo consideraba necesario, sin que se desquitara percance. Además desde 1613 *prohibeles el Cabildo salir fuera de la Ciudad à tañer, ni en ella ir a otras partes, sin expresa licencia de los Sres de Capitulo tots junts*²⁹⁰.

Las dotaciones salariales aplicadas a intérpretes instrumentales sufrieron a lo largo del periodo comprendido entre 1565 y 1745 notables alteraciones. Estas modificaciones se deben fundamentalmente a dos motivos: alteraciones en la situación económica de la Catedral, y concretamente de la Fábrica, y en los usos musicales ceremoniales.

No obstante, la creación de dotaciones aplicadas a ministriles en la Catedral de Orihuela se localiza en tres periodos temporales. El primero de ellos se sitúa entre 1565 y 1671, y en el que se habilitaron exclusivamente partidas salariales mixtas; de esta forma califico una serie de dotaciones destinadas a intérpretes de chirimía, sacabuche, corneta y bajón que también realizaban labores de cantor. El segundo ocupa la primera mitad del S. XVII; durante ese periodo se habilitaron dotaciones autónomas es decir independientes de labores canoras, para corneta, bajón y arpa. Por último entre 1711 y 1714, coincidiendo con el magisterio de Navarro, se sitúa un tercer periodo de creación de partidas salariales en este caso destinadas a intérpretes de clave, violín primero y segundo, abué y violón. Por el momento de creación defino como Dotaciones de Instrumentos Antiguos a las partidas de chirimía, sacabuche, corneta, bajón y arpa y Dotaciones de Instrumentos Nuevos a las destinadas a intérpretes de clave, violines, violón y abué. De la evolución de todas ellas trato en el Capítulo VI.

b) Procedimiento de admisión de Ministriles e Instrumentistas Asalariados.

No es frecuente convocar oposiciones para cubrir estas plazas. La evolución del procedimiento de admisión de los Instrumentistas Asalariados es paralela a la de los Infantes. Sólo se convocan oposiciones cuando el oficio se crea o no hay solicitudes de

²⁸⁸ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 16-V-1591. Según parece desprenderse del texto en aquellos momentos el quinto ministril no tenía más sustento que ésta dotación.

²⁸⁹ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 17-IV-1630.

²⁹⁰ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 2-I-1613.

acceso²⁹¹. Es más frecuente un procedimiento de asociación, por el que el acogido sin sueldo, accede a la segunda plaza, si existe, y después a la primera, sin mediar oposición. El primer paso de este proceso consiste en solicitar del cabildo mediante memorial *la futura*, de la plaza, es decir, el compromiso de entregar la plaza solicitada al peticionario cuando quede vacante. Sirva como ejemplo la solicitud que en este sentido realiza en abril de 1716 el acólito Lelio Gallardo, que había ejercido como sustituto del titular Pedro Mena durante el tiempo que éste estuvo enfermo. La respuesta del cabildo se recoge en el acuerdo de 15-IV-1716, en los siguientes términos:

Futura de arpista a Lerio Gallardo [al margen con dibujo de arpa]

Decrevt. En considerazion de los muchos años, y accidentes con que se halla Pedro Mena Arpista de esta, St^a Yg^a Que le imposibilita al entero cumplim^{to} de dicho su oficio y en atencion a los servicios que tiene echos el Lizd^o Lerio Gallardo Clerigo de menores, el qual según la relacion del M^o de Capilla se halla apto para exercer dicho empleo: Que le hazen gracia de la futura de el al referido Lerio Gallardo, sin salario alguno, asta el fallecimiento de dicho Pedro Mena: Y le suspenden el de Veinte y cinco Libras que le asignaron dichos Ilustres Sres. en el Cav^o de treze de Dize. del año Passd^o. mil setecientos y Quinze, en que le hicieron grazia de la ausencia y justos impedimentos de dicho Pedro Mena, en el mencionado empleo, respecto de haverse de ganar dicho solio, assiendiendo al Coro, Lo que dicho Lerio Gallardo no puede executar por sus ocupaciones en el estudio.= Y que el Sr. Capitulat que assiste en Parroquia lo Participe en la 1^a Junta que hubiere, p^a tenga assi entendida²⁹².

Tal y como era frecuente en los templos hispanos entre las funciones del maestro de capilla, no debía figurar la formación de los instrumentistas²⁹³. Esta labor docente la realizaban los propios intérpretes instrumentales, de forma que cuando no los había el cabildo de Orihuela optó por dos soluciones:

1. Contratar un Maestro de Ministriles, tal y como ocurrió en 1669. El cabildo de Orihuela el 11 de noviembre de 1669, señaló a Francisco Soler, Maestro de Capilla de Elche entre 1667 y 1671²⁹⁴, un salario de 30L como maestro *para que enseñe a tañer los Ministriles, o instrumentos, por aver necesidad de este Ministerio, para enseñar a muchos que desean aprender y no tienen quien los enseñe lo qual será en utilidad de la Iglesia, y en beneficio de la misma Fabrica, que no tendrá los gastos de traerlos, de*

²⁹¹ DICC, V baxón, Acuerdo de 18-VIII-1672.

²⁹² ACO, vol 17, fol. 203r, Acuerdo de 15-IV-1716.

²⁹³ Este rasgo está suficientemente documentado en Elche: CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 433, 438, 443.

²⁹⁴ NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: "Catálogo de documentos...", p. 208.

*afuera; porque los de aquí servirán con más comodidad*²⁹⁵. Francisco Soler fue despedido dos años después, cuando la formación de ministriles debía estar completada.

2. Conceder licencia a uno o varios músicos para que se formen en una destreza instrumental concreta en otra capilla. En todos los casos localizados la capilla señalada para el aprendizaje es la del templo catedralicio de la vecina Murcia; así ocurre en 1676 con el corneta²⁹⁶ y en 1713 con los abué, en ambos casos sin pérdida de sueldo²⁹⁷

El hecho de que la enseñanza instrumental quedara en manos de los propios intérpretes favoreció la transmisión de estos oficios musicales en el seno de una saga familiar, especialmente cuando el músico no es clérigo. Esto sucedía cuando la “Música” contaba con instrumentistas cualificados, como así ocurre durante el periodo estudiado con el oficio de bajón. En el Libro de Fábrica nº 1828, correspondiente al ejercicio 1694-95, figura el nombre de Miguel Onteniente, posiblemente hijo del primer bajón Gaspar Onteniente. Sí está confirmada documentalmente la relación paterno filial entre Gaspar y Antonio Onteniente, para quien el primero solicita la *futura*, en 1715. En el acuerdo de 8-I-1715, ilustra el proceso completo de adquisición de plazas por el sistema de “asociación” ya comentado; en él se concede la futura de bajón segundo al acogido sin sueldo Antonio Onteniente, la plaza principal a Luis Navarro, bajón segundo desde 1693, todo ello condicionado a la jubilación del bajón primero Gaspar Onteniente. El texto es el siguiente:

*Decrevt. etiam habdº oido el memoriar puesto por Gaspar Ontiniente musico de Vajon, en que suplica que en atencion a su crecida edad y haver servido en esta Stª Yglª cinquenta y quatro años, y hallarse con algunos accidentes, tenga a bien, el Ilte. Cavildo el Jubilarle, y dar la futura de dicho empleo al Lizdº Antonio Ontiniente su hixo musico del mismo instrumento idoneo y suficiente, pª que con esta conveniencia pueda ascender a las sagradas ordenes, que tanto desea y solicita. Por tanto adviniendo a dicha suplica que nombra por substituto del dicho suplicante en el referido empleo del bajon al dicho Antonio Ontiniente su hijo, con tal que muerto el dicho Gaspar ontiniente aya de passar a la Plaza de este el Lizdº Luis Navarro musico actual de vajon con el mismo salario que oy tiene dcho Gaspar Ontiniente, y el dicho Lizdº Antº Ontiniente aya de entrar en la Plaza de bajon que oy ocupa el dicho Lizdº Luis Navarro, con la misma renta, o salario que dicho navarro actualmente tiene*²⁹⁸.

²⁹⁵ DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 11-XI-1669

²⁹⁶ DICC, V. Corneta, Acuerdo de 30-I-1676: *Ha estimado este Cabildo con razón tanto el instrumento de corneta para el coro: que a un asalariado le conceden, que sin perder su salario, passe por dos meses a Murcia, a adiestrarse (a perfeccionarse dice) en él.*

²⁹⁷ ACO, vol. 16, fol 470v, Acuerdo Capitular de 14-IX-1713, transcrito por CAPDEPÓN, P.: “Matías Navarro...”, p.183

²⁹⁸ ACO, vol 17, fol. 87r y v , Acuerdo de 8-I-1715. Este acuerdo se revocó tiempo después.

El 23-XII de ese mismo año se suspendió tanto la jubilación de Onteniente como la futura para su hijo, que permaneció como acogido sin sueldo hasta después de la muerte de Navarro²⁹⁹.

El caso de Lerio Gallardo y de Antonio Onteniente coinciden en el tiempo, y en el hecho de que la concesión de la futura se condiciona al hecho de las respectivas ordenaciones, lo cuál evidencia una tendencia que se manifiesta a partir del s. XVIII: la clericalización de los instrumentistas de la capilla. A la muerte de Navarro la mayoría de los instrumentistas y la totalidad de los mejor remunerados eran clérigos, a pesar de que estos puestos por el *Fundamentum Ecclesie Oriolem* no estaban reservados a ellos, tal y como se ha expuesto al inicio de este capítulo.

3.7.2 Los cantores asalariados.

La evolución de las costumbres de la música litúrgica del S. XVII desembocó en el estilo policoral, que necesita para su desarrollo de una abultada plantilla vocal. Una de las soluciones para contar con un número de cantores superior al establecido inicialmente en la capilla, consistía en asalariar a aquellos que fuera necesario. Este es uno de los motivos por los que aparecen dotaciones salariales dedicadas a cantores en los Libros de Fábrica y de la Quinta Casa, y aplicadas a nombres que, en esos momentos, ni son infantes ni ocupan cualquiera de los ocho beneficios musicales habilitados para tal fin. Por otro lado, el cabildo se veía obligado a contratar cantores cuando alguna o varias de las capellanías de voz están encomendadas a otro oficio, como por ejemplo ocurre durante los años de jubilación del Maestro Comes.

Estos cantores asalariados presentan diferentes situaciones. Muchos son residentes que ocupan beneficios sin oficio musical, pero que poseen la formación suficiente para intervenir de forma habitual en la capilla; otros son instrumentistas que realizan coyunturalmente funciones de cantores; también los hay simples acogidos que tienen señalado un salario por cantar, y que no realizan ninguna otra función.

3.8 Los músicos Admitidos o Acogidos.

Además de los residentes que tenían oficio musical, cualquier persona podía ser

²⁹⁹ ACO, vol 17, fol. 178r, Acuerdo de 23-XII-1715: *Se suspendio la futura de bajon al hijo de ontendiente [al margen]: Decrevt. etiam que por qtº con resolución de ocho de Enº de este año se dio a Antº ontiniente la futura del salario de Vajon asignado al Lizdº Luis Navarro, que por los respectos bien vistos al Iluste. Cavº se suspenda dicho acuerdo, y no se proponga en Parroquia y se anote a la margen de aquel esta disposición.-*

admitida como acogido en la “Música” tanto de voz como de instrumento, si el cabildo lo estimaba oportuno. El acceso al coro era un privilegio que se otorgaba a aquellos que realizaban una función musical en la catedral (en el caso de ser miembros de la capilla), y por este motivo no siempre tenían señalado un salario³⁰⁰.

La presencia de estos admitidos sin sueldo permitía al cabildo, de acuerdo con los usos musicales de cada momento, aumentar el número de intérpretes sin gasto alguno o bien contar con un suplente cualificado cuando el titular faltaba por enfermedad. De esta forma se pudo contar con un bajón más durante un largo periodo³⁰¹, y durante la década de 1710 con un suplente del arpista³⁰².

Estos admitidos sin sueldo generalmente se agrupan en dos categorías: clero catedralicio con destreza musical suficiente para desempeñar labores musicales en las funciones litúrgicas o educandos. En el primer caso desempeñan fundamentalmente la labor de cantores, en el caso de los educandos no necesariamente.

La presencia de unos y otros no es siempre fácilmente constatable. Su nombre se omite frecuentemente en los acuerdos capitulares, y, al no percibir salario, también en las fuentes económicas. Cuando el admitido no demuestra la calidad suficiente es despedido, tal y como ocurrió con el corneta Joseph Catalá en 1714.

La mayoría de los educandos que solicitan mediante memorial su ingreso en la capilla manifiestan haber sido infantes de coro, como los hermanos Fernando y Bartolomé Albert, y en otros casos mantienen vínculos familiares con miembros de la capilla, como el bajón Antonio Onteniente, hijo del bajón primero Gaspar Onteniente³⁰³. El caso de éste último es bastante dramático, pues permaneció como admitido o acogido sin renta durante más de 15 años. Cuando su formación está avanzada es frecuente que el cabildo les conceda media porción en la “Música”, lo que les permite cobrar los correspondientes percances extraordinarios. La presencia de éstos acogidos sin sueldo es una de las razones de las escasas convocatorias de oposiciones, tal y como se expone en el epígrafe precedente.

³⁰⁰ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 265.

³⁰¹ ACO, vol 17, fol. 87r y v, Acuerdo de 8-I-1715.

³⁰² ACO, vol 17, fol. 203r, Acuerdo de 15-IV-1716.

³⁰³ ACO, vol 19, fol 29r, Acuerdo de 17-IV-1727: *Visto el memorial puesto por el Lizdº Ontiniente: Que el Sr. Mayordomo le consuele con algunas limosnas de misa quando las aya en atención a la Pobreza, y ser asalariado sin renta por cobrarla su padre.*=

Parte Primera. Bloque 2: LA CAPILLA DE MÚSICA.

Capítulo VI: **Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.**

Este Capítulo presenta dos partes bien diferenciadas. En la primera se aborda el sistema de remuneración de los músicos de acuerdo con la naturaleza de los emolumentos que percibía. La segunda concluye el apartado correspondiente a los aspectos organizativos generales de la Capilla de Música oriolana, planteando una reflexión a cerca de las razones que motivaron su configuración entre 1565 y 1747.

1. Magnitud de los *percasos/percances*.

En 1565 se fijaron de forma estatutaria el importe y el sistema de remuneración de las dotaciones aplicadas a la “Música”. Hasta 1745 va a mantenerse este mismo esquema de forma que hasta ese momento las actas se van a referir a ellas como *Dotaciones del Fundamentum Ecclesiae*. Estas dotaciones, integradas por colaciones y salarios, se aplicaron íntegramente a *percasos/percances*, por lo que salvo los capellanes reales músicos que disfrutaban del privilegio de 70 días de “recreo”, el resto de los miembros de la “Música” tenían vinculada la percepción de sus emolumentos a su asistencia continuada.

En la siguiente tabla figuran la procedencia de las dotaciones destinadas a emolumentos de miembros de la “Música” durante el periodo de Navarro. Todas ellas remuneran exclusivamente las funciones ordinarias, pero según su procedencia se aplican a *percas/percance de boxart, turno o música*, tal y como figuran a continuación. En ella no se incluyen los Acólitos porque sus funciones no eran obligatoriamente musicales, aunque en la práctica sí ocurriera.

Tabla 6-1

Cargos de la “Música” dotados económicamente		Procedencia y aplicación de los emolumentos aplicados a la “Música”.					
Rango	Función	Partida Colaciones	Partida Gastos	Partida Gastos	Fábrica	Quinta Casa	Otras
		Percasos de boixart (residentes)	Percasos de Turno (Acogidos)	Percasos de Música			
Cap. Reales o del Primer Coro	Magisterio	80L			60L		
	Sochantre (desde 1684)	80L (desde 1684)		7L (hasta 1684)			30L de Pensión del Chantre (desde 1684)
	Tiple	80L					
	Contralto	80L					
	Tenor	80L					
	Contrabajo	80L					
Cap. del Número o del 2º Coro	Tiple		25L		25L		
	Contralto		25L		25L		
	Tenor		25L		25L		
	Contrabajo		25L		25L		
Oficial	Organista			10L y 5 ch de trigo (en 1565) 5 ch (desde 1692)	50L (salario mínimo establecido desde 1565) 120L y 2ch (desde 1692)		
Acogido Cap. de Hernández y Oliver (desde 1630)	Ayudante de organista (y otras funciones hasta 1684)						50L de la capellanía
Asalariados	Ministriles e instrumentistas				Salarios diversos según los gustos musicales. Dos tercios a Fábrica y un tercio a Quinta Casa		
Entre 1 y 4 Infantes de Colorado	Tiples		40L como salario entre todos los que intervengan				
Total		480L	140L		Varía según los gustos musicales		

1.1 Magnitud de los *Percasos / percances* corales de los capellanes músicos.

Tal y como se resume en la tabla anterior, los Capellanes Reales músicos que no tienen aplicado salario perciben los emolumentos correspondientes a funciones ordinarias como *percasos/percances de boixart*, al igual que el resto de los Residentes. Sin embargo el hecho de que estos beneficios estuvieran “afectados” a labores musicales impide que fueran ocupados por personas no especializadas en la interpretación vocal o el magisterio. Por este motivo los *percasos/percances de boixart* que reciben los Capellanes Reales músicos en la práctica remuneran funciones musicales en aquellos actos litúrgicos en que intervinieran como músicos.

Por otro lado, todos los músicos Residentes y Acogidos, (diez en total contando al Sochantre primero), en virtud de disfrutar un beneficio eclesiástico simple¹ debían recibir el orden sacerdotal y tenían obligación de acudir a los actos litúrgicos corales hubiera o no música, a no ser que el cabildo les liberara de ello.

La diferente situación jerárquica de Capellanes Reales y del Número se traduce no sólo en sus hábitos y en el lugar donde tienen su asiento, sino también en la dotación de su beneficio y en la forma de percibirlo. El importe de los *percasos/percances* corales denominados *de boixart*, en el caso de los Reales, o *de tur*, para los del Número, aplicado a cada función, varía según su rango jerárquico, y era idéntico hubiera o no presencia de polifonía. En la siguiente tabla aparece el importe de los mismos. En el anexo del Capítulo III figuran las cantidades que corresponden a cada una de las horas canónicas y manuales, que aquí no se especifica por considerarse irrelevante.

Tabla 6-2

Horas Diarias	Distribución diaria por			Total diario	Al mes de (en días)				Anuales (no bisiesto)
	Maitines	Horas Canónicas	Horas Manuales		28	29	30	31	
Capellán Real ²	4d	2s 6d	1s	3s 10d	84s 280d	87s 290d	90s 300d	93s 310d	69L 19s 2d
							360s 1200d	651s 2170d	
Capellán del Número ³	4d	6d	10d	1s 8d	28s 224d	29s 232d	30s 240d	31s 248d	30L 8s 4d
							120s 960d	217s 1736d	

¹ Sin cura de almas: no estaban obligados a bautizar, confesar, casar, dar los óleos o enterrar a una comunidad determinada o parroquia.

² Las cantidades correspondientes a distribuciones cotidianas diarias de los capellanes del número están tomadas de: ALENDIA II, página previa nº 1-8 (sin foliar en el original).

³ ALENDIA II, página previa nº 1.

De nuevo reitero que estas cantidades diarias las percibían los capellanes músicos como el resto de capellanes hubiera o no música. Sólo que en razón de la “afección musical” de la capellanía que ocupaban los prebendados músicos estaban obligados a realizar las tareas de cantores, sochantre o maestro según el caso. En la tabla precedente queda de manifiesto que la cantidad anual aplicada a los Capellanes del Número como distribuciones cotidianas diarias o *percasos/percances de boixart y turno* excede la dotación de 25L que perciben de la Mensa Capitular. La razón de este “desfase”, se encuentra en que, como ya se ha tratado en un epígrafe precedente, las cantidades correspondientes a *percasos/percances* ordinarios no suman sino que se restan de la dotación correspondiente en caso de ausencia del beneficiado.

Resulta sumamente notable que la ausencia sea porcentualmente más onerosa para los Capellanes del Número que para los del Rey. Esto se debe a que en el coro de Orihuela el importe del *percas/percance* ordinario aplicado a cada acto diurno es inversamente proporcional al rango del beneficio, lo cuál quiere decir que la ausencia grava más a un Capellán del Número que a un Capellán Real, y a éste más que a un Beneficiado, y a éste más que a un Canónigo, y a un Canónigo más que a cualquier Dignidad⁴.

Este hecho es algo habitual en el clero de la Edad Moderna, y constituye un reflejo de la sociedad estamental. Son muchos los memoriales que se elevaron clamando justicia y censurando las abultadas colaciones que percibía el alto clero y cuya percepción favorecía el absentismo⁵. El concilio de Trento impuso la residencia en el beneficio como condición indispensable para la percepción del mismo, y además prohibió los “recreos” superiores a tres meses⁶. Fruto de estas disposiciones es la obligación de residir continuamente seis meses impuesta a Dignidades, Canónigos, Hebdomadarios y Diáconos del Coro de Orihuela para poder percibir la parte de su colación aplicada a prebenda, que como ya se ha expuesto oscilaba entre un cuarto y un quinto de la misma⁷, el “recreo” de dos meses y 10 días, y la prohibición de colocar sustitutos en sus cargos. Ni los Capellanes Reales ni los del Número tenían el privilegio

⁴ Para comprobar esta evidencia basta con hacer un cálculo semejante al que hemos aplicado a las distribuciones cotidianas de capellanes reales y del número, con el resto del coro capitular.

⁵ VAZQUEZ DE PRADA, V.: *Historia económica y social de España, Vol III, Los siglos XVI y XVII*, Confederación española de Cajas de Ahorros, Madrid 1978, p. 129.

⁶ TERUEL, M.: op. cit. p.26. Trento fijó el deber de residencia en 9 meses. En Orihuela prevaleció la costumbre anterior de la época colegial, para no perjudicar a las Prebendas Antiguas.

⁷ ALEDA II, página previa nº4 (sin foliar en el original).

de la prebenda, por lo que la aplicación de toda su colación a distribución o percance les obligaba a una residencia continuada, salvo en el periodo de “recreo” concedido a los primeros desde 1586 y que se extendía a dos meses y diez días⁸.

No ocurre igual con los *percasos/percances* correspondientes al oficio nocturno o maitines. Al contrario que ocurre en las horas diurnas, tanto manuales como canonicas, en Maitines todos los asistentes percibían la misma cantidad, independientemente de su rango. Este rasgo ligado al escaso importe del percance de maitines y a lo intempestivo de la hora motivaba un elevado absentismo. Para evitar este problema y gratificar a quienes acudieran a este oficio nocturno, el cabildo acordó en 1691 reducir el número de asistentes para que el estipendio económico adquiriera una magnitud suficiente como para constituir un aliciente. También acordó establecer un turno de asistencia entre todos los residentes para que nadie resultara perjudicado económicamente, y permitir a cualquier miembro del coro nombrar a un sustituto a su cargo en caso de que no asistiera. De esta forma el término “maitinante” que aparece reiteradamente en las fuentes, hace alusión a todos aquellos que acudían a maitines nocturnos o no solemnes⁹.

En 1691 el percance de maitines se cifraba en 18 sueldos, por lo que el número de asistentes o maitinantes no debían superar las ocho personas¹⁰. Esta cantidad es superior a los 16 sueldos que en 1715 tenían asignados a los capellanes reales por acudir diariamente a todas las Horas Manuales¹¹ y por lo tanto debía considerarse necesaria para compensar todos los inconvenientes señalados. Posteriormente en el acta de 3 de enero de 1716, se recoge la obligación de *los prebendados del Coro bajo que tienen de celebrar los maytines assi en verano como en invierno a la media noche, porque sus capellanías lo son ad pondus chori*¹². Sin embargo siete meses después se levantó esta obligación a los capellanes músicos *porque se les menoscaba la voz, siendo su principal obligación asistir a la capilla, y que en su defecto no ganen cosa alguna*¹³. De esta última aseveración se deduce que las acciones llevadas a cabo consiguieron el objetivo de hacer económicamente rentable acudir a esta celebración nocturna.

⁸ ABAD HUERTAS, M.: op. cit. p.112.

⁹ DICC, V. Maytines, 1691, Acuerdo de 6-XII-1691.

¹⁰ VAZQUEZ DE PRADA, V.: op. cit. p. 661. Un dieciocheno o real valenciano valía 18 dineros. De esta forma 144 dineros repartidos en lotes de 18 dineros, dan un total de ocho, lo cual permite establecer según este acuerdo que sólo asistían a maitines ocho eclesiásticos.

¹¹ ACO, vol. 17, fol 167v y ss, Acuerdo de 18-11-1715.

¹² ACO, vol 17, fol 180r, Acuerdo de 3-I-1716

¹³ ACO, vol. 17, fol 213r, Acuerdo de 10-VII-1716.

En caso de maitines solemnes, en los cuáles intervenía la “Música”, la asistencia era obligatoria para todo el clero catedralicio, y por ello el percance correspondiente experimentaba alguna variación¹⁴.

1.2 Magnitud de los *Percasos/ percances de música*.

Sin embargo no ocurre igual con los salarios. La percepción de los salarios no tenía en cuenta el rango jerárquico. Todas las dotaciones de la Fábrica aplicadas a labores musicales eran consideradas salarios y se aplicaban íntegramente a *percasos/percances* de música. El importe de éstos no tenía en cuenta la jerarquía coral de quien los percibía, y se calculaba únicamente en razón del rango solemne o no solemne de la función litúrgica¹⁵ y del importe total a que ascendía la dotación salarial que cada uno tenía asignada. Un ejemplo de estos cálculos es la tabla que figura en el acuerdo de 13-VIII-1576¹⁶.

A partir de esta tabla se puede establecer cómo se realizaba el cálculo del percance de música correspondiente a cada función en que intervenía la “Música”, y que se agrupan en día solemne o de seis capas y no solemne o de cuatro capas. El *percaso/percance* de música correspondiente se obtiene dividiendo la dotación salarial entre el divisor 200, si se trata de día solemne y 400, en día no solemne¹⁷. En Organista y en Nuncio o Pertiguero, cargo no musical pero que se incluye en la tabla, este divisor varía. La razón de esta diferencia se debe a que según el calendario del Libro Verde el Organista interviene en más ocasiones que el resto de la capilla de música, y el Nuncio o Pertiguero en momentos diferentes a ésta¹⁸. Este cálculo mantenía su vigencia en la época de Navarro, tal y como se desprende del acta de 18-11-1715. A continuación se transcribe la tabla que figura en el acuerdo de 13-VIII-1576¹⁹, y de la cuál se han extraído los datos para el mismo:

Tabla 6-3

¹⁴ ALENDA II, página previa nº4 (sin foliar en el original): *Los Capp. Del numero, y el Mº de Capilla digo de Ceremonias ganan en cada ora manual un dinero y en misa Inacor [ilegible] y Visperas tres dineros en cada acto. Lo mismo en la misa y visperas de Aniversarios, en los maitines de la Octava del Corpus, Navidad y resurrección doze dineros y en los demas ocho visperas. Los Cap. de Pedrós ferrer y Acolitos al doble.*

¹⁵ LV, fol. 65v-67r.

¹⁶ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576. Se trata de la tabla comentada en la p. 68.

¹⁷ En el caso de “Tejada”, que tiene aplicado el salario inferior, el cociente varía de forma casi inapreciable, con la finalidad de evitar que resulten fracciones de la moneda mínima, denominada *dinero*.

¹⁸ LV, fol 67r.

¹⁹ ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576.

		salaris	Lo que perde a cada acte	
			Dies no solemnes	Dies solemnes
	1. Lo mestre de capella	LX L.	P.(pierde) 3s	6s
Los catre cantors	2. Aluacete	XXV L.	P. 1s 3	2s 6
	3. Olando	L L.	P. 2s 6	5s
	4. Marti	XXV L.	P. 1s 3	2s 6
	5. Monblanch	XXV L.	P. 1s 3	2s 6
O	6. Baltasar Torner	XXX L.	P. 1s 6	3s
	7. Çaedia ministril y cantor ab la corneta o basso	LXXX L.	P. 4s	8s
Ministrils	8. Sants ministril cantor	L L.	P. 2s 6	5s
	9. Alcayna çacabuig y cantor	XXXXV L.	P. 2s 3	4s 6
	10. Guzman ministril y cantor	XXXX L.	P. 2s	4s
	11. Tejada çacabuig y cantor	XII L.	P. _____ s 7	1s 2
	12 Lo organiste	LXXX L.	P. 1s 10	3s 8
	13. Lo nuncio	XXXI L.	P. 1s 1	2s 2

A partir de esta evidencia se puede constatar que mientras los *percasos/percances de boixart y de tur* suponían una pérdida económica casi insignificante, el *percas/percance de música* constituía una gravísima penalización económica²⁰. Esto debía estar así establecido para evitar el absentismo de los asalariados, objetivo que, a juzgar por los documentos cotejados, se lograba con total eficacia. A lo largo del periodo estudiado, los Mayordomos Fabriqueros satisfacen a los músicos asalariados sus estipendios cuatrimestrales puntualmente. Esto indica que estos músicos no faltaban a sus labores, salvo casos de enfermedad que precisaran de un sustituto. Igualmente resultan escasas las noticias contenidas en las actas documentales de multas impuestas al conjunto de la capilla por acudir a un acto mientras otro que precisaba de su asistencia se desarrollaba en la catedral.

En la Catedral de Orihuela los salarios que se aplican a los Residentes a mayores de su colación, servían para implementar los emolumentos correspondientes a la

²⁰ Por este motivo era más rentable no acudir a coro, lo cuál se convirtió en práctica frecuente como se revela en ACO, vol 17, fol. 151v y 152r, Acuerdo de 12-IX-1715: *D. etiam Se aumenta a 1 sueldo la multa por no asistir al coro los dias señalados antes, puesto que el personal persiste en su falta.*

colación que disfrutaban por realizar labores musicales. Esto que sólo ocurre de forma estatutaria con las 60L de la Fábrica al Maestro de capilla por las actividades de docencia y ensayo, se aplican a los cantores en caso de excelencia interpretativa y con la finalidad de evitar su marcha, pero en ningún caso confieren al mejor pagado una situación jerárquica superior. De este modo no debe olvidarse que por muy elevada que fuera la dotación salarial que percibiera un músico, su rango jerárquico no variaba²¹.

Este reparto equitativo, que tiene en cuenta el trabajo y no el rango evidencia la diferente significación de salario y colación. El primero se confiere en razón a un trabajo realizado, sin embargo el segundo es una concesión gratuita y por lo tanto un privilegio que concede al que lo disfruta un rango social superior. En la Edad Moderna el trabajo, y por lo tanto la riqueza obtenida por su realización, no era un medio de promoción social, pero sí lo era el disfrute de un privilegio económico, aunque su cuantía económica fuera inferior²².

1.3 Magnitud de la “porción”.

En las funciones extraordinarias y “de fuera” el conjunto de la “Música” percibía una cantidad que se repartía entre sus miembros en razón de la “porción” que cada uno tenía señalada. Durante el magisterio de Navarro todos los miembros tenían señalada una “porción”, excepto el Maestro de Capilla que tenía dos, los Infantes que tenían media, y el Sochantre, que percibía una como cantor y media por realizar tal función. Además de los músicos también tenían “porción en la capilla” el Maestro de Ceremonias, el Sacristán Mayor, el Capero y el Pertiguero, y media cada uno de los dos campanillas²³.

En el caso de las funciones extraordinarias el cabildo fijaba la cantidad asignada a la capilla tal y como figura en el memorial de 1715, que ya hemos comentado, pero también controlaba los emolumentos que percibían los músicos en las actuaciones “de fuera”. En este sentido cabe subrayar que la autoridad del Cabildo se extendía tanto a la autorización para la actuación de la capilla fuera del ámbito catedralicio, como a los emolumentos que los músicos percibían por estos actos. Dicho de otro modo: el Cabildo actuaba como intermediario siempre que se solicitaba la actuación de su “Música”.

²¹ Sobre este asunto remito a los Capítulos II y III.

²² VAZQUEZ DE PRADA, V.: op. cit. p. 129: “No es la riqueza lo que determina la jerarquía y estima social sino la pertenencia a un estamento privilegiado”.

²³ Este reparto de las porciones ya estaba establecido en el periodo en que fue Navarro infante, figurando un ejemplo del correspondiente reparto en LECO, nº 85, año 1681.

La cantidad que “cobraba” la capilla por actuación variaba según quien la solicitaba.

En el caso de actos extraordinarios vinculados con el Cabildo, como por ejemplo las posesiones de los obispos, se repartía entre los músicos sólo 40 Reales de vellón, lo cuál correspondía a 2L para el conjunto de la Música. La porción resultante oscilaba entorno a 2s, cantidad semejante al *percas/percance de música* correspondiente a día solemne aplicado a los Capellanes del Número²⁴, o en un perfil intermedio entre el percance coral diario de Capellanes del Número y Reales correspondiente a las horas diurnas.

Cuando se trataba de un acto privado, como por ejemplo un funeral, la cantidad era muy superior aunque se celebrase en la propia catedral. En el entierro de la Condesa de Rafal celebrado en la Catedral el 3 de diciembre de 1681, se valoró la “porción en la Música” en 8s, lo cuál asciende a un importe total de 7L en músicos y 1L y 16s en el resto del personal adscrito a la misma.

El importe de la “porción de Música” era mayor si la función se celebraba fuera de la Catedral. En las honras fúnebres de la Condesa de la Granja celebradas en Santa Justa en 1682 la porción de música se situó en 10s (5R), el del conjunto musical completo a 9L 9s, y el del personal adscrito a 1L 9s²⁵. Cuando acudían sólo los *ministriles* el cabildo fijó en acuerdo de 1-VII-1697, que no pudieran percibir cada uno más de 2R (4sueldos)²⁶. Con esta medida se pretendía evitar que los músicos descuidaran sus ocupaciones catedralicias por otras mejor remuneradas.

En el caso de actuaciones aisladas de miembros de la “Música”, el cabildo se limitaba a conceder la autorización sin inmiscuirse en el “caché” del intérprete solicitado²⁷.

1.4 Multas y penalizaciones

En 1576 se estableció que ausencia injustificada de un músico además de la pérdida de sus correspondientes percances fuera penalizada económicamente, según la dotación que tuviera asignada. El músico ministril o cantor que faltara en día o procesión solemne no claustral sería sancionado con dos ducados si percibía una

²⁴ Tal y como aparecen en la tabla de 1576 transcrita en la p. 136.

²⁵ LECO n° 87, año 1682, s/f, 29-III-1682.

²⁶ ACO, vol 15, fol 177v, Acuerdo de 1-VII-1697.

²⁷ Así ocurre habitualmente cuando los “Electos” de Elche solicitan músicos de la capilla oriolana para la Festividad de la Asunción. Sirva como ejemplo ACO, vol 18, fol 29v, Acuerdo de 1-VII-1723.

dotación (salario o beneficio) igual o mayor de 50L, y con un ducado si su renta fuera inferior²⁸. Avanzado el S. XVII y en el XVIII, esta cantidad fija se sustituyó por una “multa” económica cuya cuantía variaba según la falta cometida.

2. Valoración de las partidas económicas aplicadas a la Música.

Como epílogo de la descripción y análisis de los instrumentos de remuneración de las actividades musicales en la Catedral de Orihuela, en la siguiente tabla se ofrece una valoración de las cantidades que las diversas instituciones económicas de la Catedral destinaban a esta finalidad. Como puede observarse la Mensa Capitular en su conjunto destinaba cerca del 10% de su presupuesto anual al sostenimiento de beneficios y dotaciones “afectos” a labores musicales. En el caso de la Fábrica este porcentaje llega a ascender al 43%.

Tabla 6-4.

		Cuantía total	Cantidad aplicadas a la “Música”.	
			En moneda	Porcentaje
Mensa Capitular	Colaciones	5710L	480L	8’808 %
	Gastos	703L	140L	19’41 %
	Total	6413L	620L	9’667 %
Fábrica y Quinta Casa ²⁹				Oscila entre 25% (S. XVI y XVIII) y 43 % (S. XVII)

A partir de estos datos se deduce que la música era considerada un elemento primordial en el culto y por lo tanto consumía un porcentaje notable de las rentas aplicadas anualmente a la Catedral de Orihuela.

Esta importancia de la música en las ceremonias catedralicias está relacionada con la aplicación a labores musicales a la mitad de las capellanías erigidas en la catedral oriolana en 1565, y la dotación de otras cuatro con la misma finalidad, para de esta forma asegurar su mantenimiento³⁰. Este rasgo constituye sin embargo en su contexto temporal un hecho aislado y un precedente de actuación para otras capillas postrentinas del Reino de Valencia como las del Patriarca³¹ y Segorbe³². Fuera del ámbito

²⁸ ACO, vol 1, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576: *Sont resolt que quand en festa solemne algun cantor o ministril faltara en la yglesia que ademes de la pena contenguda en lo memorial infrascrit sian marcats en maior pena, desta manera, que lo qui tendra cinquanta lliures de salari o de hahi amût (o de ahí hacia arriba) sia marcat en cada festa solemne en dos ducats y loqui tendra salari de cinquanta lliures en auall (davall), sia marcat en un ducat. Y lo mateix quant lo capitol eix en processio solemne fora la yglesia.*

²⁹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p. 75-79

³⁰ En Orihuela, el elemento fundamental de la capilla, los ocho cantores, sochantre y magisterio, se dotaron como beneficios. Si no hubiera sido de esta forma el gasto musical que hubiera tenido que asumir la Fábrica, se cuadruplicaría, impidiéndole desarrollar cualquier otro tipo de iniciativa.

³¹ FERRER BALLESTER, M.T.: op. cit p. 40.

valenciano la clericalización de las capillas en fecha tan temprana no es un rasgo corriente. Así por ejemplo en Valladolid, Cuenca, Sigüenza o la Capilla Real las labores musicales estaban en ese mismo periodo sostenidas por salarios y por lo tanto podían ser desempeñadas por seglares³³.

3. Organización de la Música de Orihuela: contexto material y espiritual.

3.1 Factores ideológicos e históricos

A partir de la lectura del texto de Alenda y del análisis de la propia configuración de la “Música”, se deduce que en su diseño pesaron tres factores. Primeramente influyó la tradición del propio templo, especialmente en lo tocante a funciones del sochantre, maestro de capilla y residencia de los niños de coro. Un segundo factor fue la intervención destacada de clero valenciano en el proceso constitutivo de la sede y diócesis oriolana; su impronta se manifiesta especialmente en el contingente vocal interpretativo. Por último, las ideas contrarreformistas emanadas del Concilio de Trento, clausurado en 1563, influyeron en el reparto de las funciones musicales entre eclesiásticos y seglares.

a) Influencia de las ideas contrarreformistas.

El Concilio de Trento dedicó sus últimas sesiones a cuestiones litúrgicas, entre las que se encontraba la relevancia de la música en el ceremonial; se admitió únicamente la interpretación vocal monódica y polifónica, que en ambos casos podían contar para su decoro con el socorro del órgano³⁴. Como la práctica polifónica había llegado a un punto de dificultad que precisaba de intérpretes profesionales, se permitió la afección de beneficios corales a las labores de cantores y magisterio, pero en ningún caso instrumentistas, cuyo uso no gozaba de unánime aprobación. Sin embargo, los cabildos eludieron la prohibición trentina del uso de instrumentos acogiéndose a los usos y costumbres propios de cada templo, que pese a la imposición del Ritual Romano, se respetaron³⁵.

³² CAPDEPÓN P., GARCÍA J.M., SCHMITT T., PÉREZ R.M.: op. cit. p. 42-43.

³³ Remito a la tabla incluida en la p. 145. Sobre el estatus de los músicos de la capilla de la Catedral de Sigüenza SUÁREZ -PAJARES, J.: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750, Vol I*, Ediciones del ICCMU, Madrid, 1998, p. 90.

³⁴ Sobre el Concilio de Trento y la música WEBER, E.: *Le Concile de Trente et la musique: De la Réforme à la Contre-Réforme*, H. Champion, Paris, 1982.

³⁵ ABAD HUERTAS, M.: op. cit. p. 116. En la Catedral de Orihuela se conserva una copia de un despacho del nuncio pontificio, firmado en Valladolid el 18 de Mayo de 1604, en que se declara que el ceremonial remano, recientemente publicado, no quita las loables costumbres de las iglesias.

Estas normas, vinculadas directa o indirectamente a las disposiciones trentinas, influyeron notablemente en la dotación de las labores musicales de la Catedral de Orihuela, sede de la primera diócesis erigida en la península tras la clausura del Concilio de Trento. La configuración de la “Música” se llevó a cabo, según Alenda, en 1565. En esa fecha once beneficios se “afectaron”³⁶ a aquellos oficios musicales que habían sancionado favorablemente por Trento: cantores y magisterio. El oficio de organista no fue admitido en este grupo porque debió de ser considerado como intérprete instrumental, cuya labor aunque permitida no era considerada estrictamente necesaria. Fue así como el organista mantuvo el mismo estatus de oficial asalariado que había tenido en la época colegial. Hasta el S. XVII, las cantidades destinadas a la interpretación instrumental se aplicaron a cantores de la “Música”, que por lo tanto realizan la doble función de intérpretes vocales e instrumentales. Hasta las primeras décadas del siglo XVII no existen dotaciones instrumentales autónomas. Considero que este hecho es consecuencia de la recepción en 1604 por parte del Cabildo oriolano del despacho del nuncio pontificio; este documento declaraba que el ceremonial romano no anulaba las loables costumbres de las Iglesias entre las que se encontraba la práctica musical. A partir de ese momento se constata una independización y aumento de ciertas dotaciones instrumentales ya erigidas, y posteriormente la creación de otras nuevas igualmente autónomas, en todos los casos aplicadas a Fábrica y Quinta Casa.

b) Influencia de los “usos locales” y valencianos.

El Concilio de Trento no fijaba ni obligaba a contar con un número determinado de cantores, solamente señalaba la necesidad de que la música litúrgica debía tener el necesario decoro. Por lo tanto, el número de cantores dependía exclusivamente de los usos y costumbres de cada sitio³⁷. La creación en la Catedral de Orihuela de ocho beneficios de voz organizados en dos cuartetos vocales, repetía la distribución y número de los oficios vocales que en ese momento había en la Seo de Valencia³⁸. Por este motivo se puede afirmar que esta organización vocal está vinculada con una “loable costumbre local”, que remite a la práctica musical de la catedral valentina, de cuya diócesis sería sufragánea la de Orihuela.

³⁶ En los Libros de Actas Capitulares y en el *Manual de Alenda* se emplea la palabra “afectar” para que exprese que un beneficio eclesiástico se aplica a una función concreta, bien musical o de otro tipo.

³⁷ CREUS ORTOLÁ, O.: op. cit. p. 61 y 62.

³⁸ FERRER BALLESTER, M.T.: op. cit. p.80

Considero sumamente relevante para la evolución musical tanto local como hispana, la ubicación en el coro de los cantores polifónicos. En Orihuela, como debía ocurrir en Valencia, se sentó a cada uno de estos dos cuartetos vocales enfrentados en los dos “cuernos”³⁹ del coro, al igual que ocurre con los dos sochantres. En ambos casos, esta medida parece responder a la tradicional interpretación antifonal del repertorio gregoriano que se realizaba en los coros catedralicios hispanos desde época medieval⁴⁰, costumbre que a mi juicio, va a suponer un factor determinante para el desarrollo de la escritura policoral hispana de los S. XVII-XIX. En este sentido, cabe destacar que estos dos cuartetos vocales, además de estar sentados en lugares opuestos, tanto en Valencia como en Orihuela tenían asignada una dotación muy distinta, que además llevaba aparejada la denominación de “primero y segundo coro”. Esta evidencia, ligado a que en el periodo estudiado los intérpretes relevantes aspiraron a ocupar las plazas del “primer coro” mejor dotadas, induce a pensar que ya en el S. XVI existía en los coros de Orihuela y Valencia una incipiente práctica polifónica “concertante”.

Los instrumentos a los que se destinan las mencionadas “dotaciones mixtas”, erigidas durante el periodo colegial, son los habituales de la música litúrgica de aquel momento. Por lo tanto el diseño del contingente instrumental remite a la propia tradición del templo oriolano, que era similar a la existente entonces en las capillas de las sedes de Valencia y Murcia, ambas con una destacada actividad instrumental.

También Infantes, Organista, y Sochantre, mantuvieron los rasgos y funciones de la etapa colegial, razón de las peculiaridades que presentan en cuanto a rango, en el caso del primero, funciones en el caso del segundo y vivienda respecto a los Infantes.

c) Interpretación ideológica de la organización de la “Música”.

Los rasgos que presenta la capilla oriolana permiten afirmar que la “Música” no era un mero conjunto musical, cuyo oficio se desenvolvía en un ámbito determinado, pues su organización interna reproduce la propia idea que de sí misma tenía la Iglesia postrentina y que se mantuvo hasta el Concilio Vaticano II. Durante toda la Edad Moderna la Iglesia se define como una institución profundamente jerárquica, y por lo

³⁹ En las fuentes documentales se emplea esta palabra para definir cada uno de los dos laterales del coro, distinguiendo entre cuerno derecho o de la epístola, y cuerno izquierdo o del evangelio.

⁴⁰ LOPEZ CALO, J.: *La música en la Catedral de Santiago de Compostela, Vol VII...*, p. 20-21.

tanto “no de iguales”⁴¹. Esta desigualdad se justifica en la capacidad de mediación y magisterio propia del clero⁴², y de la que carecen los laicos. De esta forma en el Papa, Vicario de Cristo, y en sus ministros, los órdenes episcopal y sacerdotal, reside “el poder que viene de Dios, por el que a unos es dado santificar, enseñar y gobernar y a otros no”⁴³. El clero es el poseedor y trasmisor de la Palabra, que se sublima en el canto, y, de este modo, el oficio de cantor litúrgico le debe estar encomendado pues de otra forma la Palabra no tendría su vehículo adecuado.

Siguiendo este razonamiento, con mayor razón el Magisterio de la Capilla debía ser desempeñado por un eclesiástico. Al llevar el compás, el Maestro coordina la labor de los cantores y vela por el decoro de los textos sagrados que se interpretan. Al componer, o en otras palabras, al dotar de música los textos litúrgicos, debe obrar en él una inspiración acorde con la naturaleza de la Palabra.

La labor de los instrumentistas será 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 caso del organista. La función de ministriles y del organista no es más que un apoyo y ornato del canto. No importa, por lo tanto, que los ministriles no estén infundidos del sacramento del orden, pues la función de “apoyo de las voces” que realizan no es comparable.

Sobre este planteamiento se sustenta la superioridad jerárquica del cantor y la consiguiente distribución de las funciones musicales en la capilla oriolana, que se configuró prácticamente desde cero en los años que siguieron a la clausura del Concilio. 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.

⁴¹ VIZUETE MENDOZA, J. C.: “La iglesia en la Edad Moderna. Sobre el número y condición de los eclesiásticos”, en *Iglesia y Religiosidad en España: Historia y Archivos, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara, 2002, p. 43-44. En estas páginas realiza un breve repaso sobre las ideas que la Iglesia Postrentina tenía de sí misma. Roberto Belarmino en 1619 define la Iglesia como “una sociedad de los hombres unidos por la profesión de la misma fe cristiana y la participación en los mismos sacramentos, gobernados por los pastores legítimos, y, sobre todo, por el único vicario de Cristo sobre la tierra, el Papa de Roma”. Sobre la función pastoral del clero se fundamenta la desigualdad existente entre los miembros de la Iglesia, que a principios del s. XX es expresada por Pío X de la siguiente forma: “La Iglesia es, por la fuerza de su propia naturaleza una sociedad desigual. Comprende dos categorías de personas: los pastores y el rebaño, los que están colocados en los distintos grados de la jerarquía y la multitud de los fieles”.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Ibidem*, p.43. Esta cita procede de un documento preparado como Constitución Dogmática del Concilio Vaticano I.

Esta convivencia de clero y seglares que caracteriza el diseño original de la “Música”, que tiene en la Fábrica un precedente inmediato, remitirá paulatinamente hasta desaparecer en los siglos siguientes. Cortines señala que este colaboracionismo es un rasgo medieval que pervive con fuerza en el ámbito de la Gobernación de Orihuela durante los siglos XV y XVI, pero que remite paulatinamente a lo largo de los siguientes⁴⁴. Este proceso, que ha sido estudiado por Ojeda Nieto en relación con la Fábrica de la Catedral, es también perfectamente constatable en el caso de la “Música”. La clericalización de las plazas instrumentales se lleva a cabo a lo largo del s. XVII y culmina en la reforma de 1745, en la que todos los oficios instrumentales se someten a beneficios eclesiásticos⁴⁵. El método empleado por el cabildo oriolano, responsable directo de este proceso, consistía en perpetuar los salarios instrumentales sólo a cambio de la ordenación del sujeto que los venía realizando; al mismo tiempo este salario o parte del mismo se le concedía a modo de colación, requisito imprescindible para conseguir la condición sacerdotal⁴⁶. A la muerte de Navarro en 1727, de todos los miembros que integraban la capilla sólo el bajón primero, que a la sazón estaba jubilado, carecía de ordenación sacerdotal, se había casado y tenía un hijo.

3.2 Factores económicos y sus consecuencias.

A partir del análisis de las dotaciones musicales se puede establecer que en el diseño de la Capilla de Orihuela, además de influir cuestiones teológicas, se tuvo muy en cuenta la realidad económica de la nueva sede.

Cabe destacar que a pesar de la importancia porcentual de los gastos de música, las dotaciones aplicadas a estas labores en la Catedral de Orihuela son muy inferiores a las de otros templos. En la siguiente tabla aparece una comparativa entre las dotaciones oriolanas y las correspondientes a las Capillas de otros templos valencianos y castellanos. Estas capillas se han escogido por su relación con Orihuela, por la semejanza en territorio o rentas, o por su superioridad⁴⁷.

⁴⁴ GUTIÉRREZ CORTINES, C: op. cit. p. 18

⁴⁵ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol. II, p. 56.

⁴⁶ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol. II, p. 56.

⁴⁷ Los datos para Elche, Alicante y Valencia se han extraído de bibliografía ya citada; para Madrid, Cuenca y Valladolid: LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones Universidad Autónoma, Madrid, 1990, p.21-31, MARTÍNEZ MILLÁN, M.: *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial, Cuenca 1988, p.113-114, DÍEZ PÉREZ, M.A.: “Aportación documental al estudio de la Música en la Catedral de Valladolid desde 1588-1597”, en *Nasarre vol VI-2*, Zaragoza 1990, p.25-48.

Sólo dotaciones autónomas	Orihuela En 1700 Emolumentos totales Todos los cantores eclesiásticos	Elche Ministros excepto los cantores	Alicante Todos ministros	Valencia Catedral Las ocho capellanías de voz erigidas como “oficios”	Valencia Patriarca Todos eclesiásticos Todos gozan de alojamiento y capellanía además de los siguientes salarios	Capilla Real de Madrid. Todos Ministros	Cuenca Todos ministros	Valladolid Todos ministros
Maestro de Capilla	140L	100L	150L en 1669 100 en 1700	500L, capellanía incluída	150L y Cp. 1º	1.500D y alojamiento	400D (en 1630) 122.400mrv (en 1638)	200D
Organista 1º	60L hasta 1692 120L desde 1692	50L (en 1602) 80L (en 1609) en ambos por organista y arpista	50L 80L en 1715 90L en 1716 organista y arpista en ambos casos		100L y Cp. 1º	1.000 D	93.530mrv	
Arpista	90L desde 1690					700 y 600D	No lo hay en 1624	
Voces 1º Coro	80L	Todos eclesiásticos	Ti 50L en 1746 CA 22L en 1669 CA 60L en 1746 Tn 90L en 1669 Tn 60L en 1746 CB 36L en 1746	Las ocho capellanías de voz erigidas como “oficios”, es decir como salarios aplicados a seglares o clero que las desempeñara.	150L y Cp 1º	Ti 1.000D CA 800 D Tn 900 D CB 1.000D	Ti 42.500mrv CA 85.000mv Tn 40.000mrv	
Voces 2º Coro	50L		Ti 50 en 1746 CA 20L en 1669 Tn 20L en 1669		100L y Cp 1º	Ti 800D CA 700D Tn 800D CB 800D	Ti 24.000mrs CA 85.000mrv y 150D	
Sochantre	110L				100L y Cp 1º	Es Capellán	112.500mrv 4400Rv	
Minstril Chirimía			150L en 1669	200L en 1560	300L anuales entre todos los ministriles	No lo hay		
Corneta 1ª	120L	40L (corneta y bajón)	124L en 1669 16L en 1746			No la hay	90.000mrv	
Bajón 1º	100L		85L en 1669			400D	140D	
Violinista 1º	40L desde 1714		60L en 1715 70L en 1716 66L en 1746		No los hay	700, 600, 500, 400D cada uno	1.000Rv en 1624	
violón						600 y 500D cada uno		

Tabla 6-5

La cortedad de las dotaciones musicales oriolanas, sólo superiores a Elche y Alicante, puede constituir el motivo de la exigua presencia de opositores en las escasas oposiciones convocadas. Por otro lado estos limitados emolumentos difícilmente justifican la estabilidad de la “Música” durante el periodo estudiado. Esta estabilidad se constata por la permanencia de los músicos hasta su muerte, y las escasas noticias contenidas en las actas capitulares acerca de solicitudes de permiso para opositar a otros lugares, siendo el propio Mathias Navarro un ejemplo de esta actitud. Todo ello evidencia que los miembros de la Música no sólo permanecieron durante largo tiempo en la Capilla sino que tampoco tenían aspiración de trasladarse.

La explicación a este curioso fenómeno se puede encontrar al comparar el estatus económico de los músicos catedralicios y la de sus paisanos de Orihuela. El patrón de impuestos de 1717 concede a la mayoría de artesanos de Orihuela “unas utilidades teóricas situadas entre las 25 y 50 libras anuales, pero tampoco faltaban quienes alcanzaban o superaban las 100L”; los doctores en medicina y derecho “percibían unos salarios no excesivos pero sí interesantes que oscilaban entre las 50 y 100L anuales”; “los notarios y escribanos cuya presencia podía alcanzar porcentajes cercanos al 2% en Orihuela y Alicante gozaban de un estatus económico y social inferior pero constituían un primer paso para el ascenso social de ricas familias campesinas”; en un nivel superior se encontraban los grandes propietarios agrícolas y los mercaderes, y en el inferior el campesinado oriolano que en 1717 sólo el 10% rebasaba las 15L anuales⁴⁸.

Las rentas que disfrutaban los miembros de la “Música” les sitúan por tanto en una holgada posición económica, lo cuál les permitía llevar un rango de vida acomodado, e incluso dejar a sus herederos una notable hacienda⁴⁹. Por otro lado cabe destacar que la grave crisis del seiscientos no se notó por igual en todos los territorios hispanos. En el Reino de Valencia se llevaron a cabo una serie de acertadas medidas económicas que propiciaron menores alteraciones económicas. La situación salarial estable y acomodada de los músicos catedralicios oriolanos y el carácter vitalicio de la mayoría de sus dotaciones debieron actuar también como factores de la permanencia de los miembros de la “Música” a lo largo del magisterio de Navarro.

⁴⁸ Todos estos datos están extraídos de BERNABÉ GIL, D.: “Grupos y conflictos sociales”, en *Historia de la Provincia de Alicante*, p. 305-313.

⁴⁹ Tal y como revela el Testamento de Navarro o las obras pías de su hermano y otros miembros de la Música.

Parte Primera. Bloque 3: EL MAGISTERIO DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo VII: **Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**

1. Origen familiar y establecimiento en Elche.

1.1 Identificación de su familia.

La identidad familiar de Navarro se puede establecer a partir de las siguientes fuentes documentales:

a) Testamento de Mathias Navarro, otorgado en Orihuela el 4-III-1727, tres días antes de la fecha de su muerte¹. En él identifica a sus hermanos del siguiente modo: y *ordeno mi testamento, por el qual para su cumplimiento nombro por mis Albaceas y executores de el al lizdº Luis Navarro Bajonista de dha Santa Yglesia y a Anna Navarro Donsella mis Hermanos vezinos de esta Ciudad a los dos y a cada uno.*

b) Poder otorgado por Ana Navarro a su hermano Luis Navarro el 25-VIII-1727². En éste se establece el nombre de los padres de Mathias, Luis y Ana: *Anna Navarro (...) hixa legítima y natural de Luis Navarro y de Isabel de Alarcón.*

c) Acta de la Junta de Fabrica de Santa María de Elche celebrada 8-XII-1686³. En ella figura la designación de Mathias Navarro como maestro de capilla de este templo y el nombre de su padre: *nominen per mestre de Capella a Mathias Navarro ab la renta contesa en lo dit memorial (...) y otorgan obligació al dit mestre Capella y son pare Luís Navarro propmetent cumplir tot lo hablat y contes en lo dit memorial y en dita conformidad la present parroquia vots unánimes y conformes fan concordia y feren la present denominació. Acto seguido Mathias Navarro mestre capella nomenat per la antecedent parroquia principal obligat y LLuis Navarro son pare fiança y obligats los dos junts et in solidum gratis et cum presente et prometen y se obliguen...*

d) Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de Orihuela, acta del cabildo celebrado el 13-XII-1678⁴. En este documento se menciona la procedencia de Navarro cuando es admitido como Infante de Coro y tiple en la Catedral de Orihuela: *Admiten a percanssos a Mathias Navarro* [al margen]: *Decreverunt que admiten als percanssos de musica de dita Stª Iglª a Matías Navarro de la vila de Elig tiple y le asignen de salari cascun any vint lliures de moneda.*

¹ ArHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón, año 1727, nº 1265, fol. 133r-135v: Testamento de Mathias Navarro otorgado en Orihuela el 4-III-1727.

² ArHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón, año 1727 nº 1265, fol 293r-294v.

³ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, fol. 176r, Junta de Parroquia de 8-XII-1686.

⁴ ACO, vol. 14, fol. 160v, Acuerdo de 13-XII-1678.

A partir de estos datos se deduce que en 1727, fecha de fallecimiento de Mathias Navarro, vivían dos hermanos suyos en Orihuela. El varón se llamaba Luis y ejercía como bajón en la Catedral, y Ana era doncella. Eran hijos de Luis Navarro e Isabel de Alarcón, que se instalaron en Elche apenas siete años antes de 1678 cuando su hijo Mathias fuera admitido como tiple en la Catedral de Orihuela.

Luis Navarro, padre de Mathias, fue nombrado corneta de la capilla de Santa María de Elche en la Junta de Parroquia celebrada en ese templo el 4 de marzo de 1670. En esa ocasión se le aplicó el salario de treinta libras que tenía su antecesor. En virtud de este salario *a de tenir obligació de acompanyar totes les festivitats en dita parroquia y a de tenir obligació a lo mateix salari de tocar chirimía tiple y corneta el qual salari ordena dita parroquia li aja de correr del dia de hui en abans*. Luis Navarro no vivía en Elche, razón por la que se le adelantaron seis libras de las treinta que le correspondían por salario anual para *portar sa cassa de albacete a la presente villa per a ajuda a sos gastos*⁵. El corneta de Santa María, como otros músicos de esta capilla, completaba sus emolumentos con otra partida de 22 libras procedente del Consell⁶, de forma que los emolumentos totales que percibía ascendía a 52L.

Cuando llegaron a Elche los padres de Mathias Navarro corría el año 1670, y ya debían estar casados a juzgar porque:

1. El matrimonio de ambos no figura en los Libros Sacramentales de ninguna de las tres parroquias de Elche, por lo que debió celebrarse antes de su llegada a esta ciudad.
2. En el *Libro de Genealogías de la Villa de Elche*, Luis Navarro y sus tres matrimonios sucesivos aparecen en uno de los folios dedicados al Apellido Navarro de forma aislada, sin insertarse en ningún otro árbol genealógico, lo cuál refleja que entorno a 1800 no constaba la procedencia ilicitana del padre de Navarro. En los folios dedicados al apellido Alarcón no figura nadie con el nombre de Isabel⁷.

⁵ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, f. 137v Junta de Parroquia de 4-III-1670. La fecha que le otorga Joan Castañó procede de una confusión; en el mismo folio aparecen sin solución de continuidad la última acta de 1669 y la primera de 1670, en la que aparece el nombramiento de Luis Navarro tal y como aquí se refiere.

⁶ ArHE, Manuals de Consells de 3-XI-1672, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: "Catálogo de documentos..", p. 208,

⁷ ArBE, Libro de Genealogías, sig 161, Navarro, Libro de Genealogías, sig.159, Noticias Genealógicas (papeles sueltos), sig. 145/4.

Considero que la mención a Albacete contenida en el acto de admisión de Luis Navarro hace referencia a la propia ciudad, pues en aquel momento este topónimo no daba nombre a circunscripción eclesiástica o civil alguna⁸. En la ciudad de Albacete existía una capilla de música en la Parroquia de San Juan desde 1562, por lo que es probable que Luis Navarro sirviera en este templo como corneta hasta su traslado a Elche en 1670⁹. Como no se conservan los Libros de Fábrica de San Juan relativos a este periodo, ha sido imposible confirmar este dato. Tampoco consta en el Archivo Diocesano de Albacete acta matrimonial de Luis Navarro e Isabel de Alarcón, ni de bautismo de cualquiera de sus tres hijos que llegaron a edad adulta¹⁰.

1.2 Ascendencia paterna y materna.

Es posible que el apellido materno “de Alarcón”, tal y como figura en el poder otorgado por Ana Navarro en 1727, sea un patronímico que indique la procedencia materna. Antonio Jiménez, ayudante de Archivero del Archivo Diocesano de Albacete, me indicó que durante el S. XVII este patronímico es frecuente en el área NO de la actual provincia de Albacete. Esta zona, cercana a la villa de Alarcón (Cuenca), es conocida como la Manchuela. Sólo he localizado un Alarcón no noble y vinculado con el ambiente eclesiástico. Se trata de un tal Juan de Alarcón, carpintero entallador que en 1563 realiza un cajón para los libros de coro de la Catedral de Cuenca¹¹.

El apellido Navarro es frecuente en el ámbito geográfico aragonés y valenciano, vinculado a ministriles y organeros. A continuación enumero todos aquellos que he localizado:

a) Maestros de Capilla y Compositores

Juan Navarro, polifonista del S. XVI y por el momento el más relevante¹².

Mosén Navarro que fue maestro de la Capilla de Elche entre 1610 y 1636¹³.

Otro del mismo apellido y con nombre Francisco ocupó en los años siguientes el mismo

⁸ GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: op. cit. p. 17 y 18. La actual diócesis de Albacete se escindió de la de Cartagena en la década de 1940.

⁹ LÓPEZ MARTÍ, A.: “V. Albacete” en *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, p. 178.

¹⁰ Agradezco la ayuda y las pesquisas realizadas en esta institución por Antonio Jiménez, Ayudante de Archivero.

¹¹ MARTÍNEZ MILLÁN, M.: *Historia musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1988, p. 62

¹² RUBIO, S.: *Juan Navarro*, El Escorial, 1973. Este compositor activó durante el s. XVI nació en Marchena. Más recientemente GÓMEZ PINTOR, M^a A.: *Juan Navarro: labor compositiva en Castilla y León, estudio analítico de su producción himnódica en Avila (1565)*, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1994, y “Fuentes inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n°26, Granada, 1995.

puesto en la Seo de Valencia, lo que permite identificarlo posiblemente con la misma persona¹⁴.

Francisco Navarro. Tenía una compañía teatral “que actuaba en Orihuela en 1730 y que se trasladó a Valencia en los primeros días de noviembre de ese año, en que normalmente comenzaba la llamada temporada de invierno. El día 6 del citado mes contrató en el Hospital, comprometiéndose a actuar desde el 10 del mismo hasta el día de ceniza del año siguiente”. Esta compañía interpretó en este teatro de la capital del Turia la ópera *Amor vencido de amor* el 7 de enero de 1731, composición que recibía también el nombre *El amante enamorado de Amor*¹⁵.

Pedro José Navarro sucedió a Mateo Núñez Fernández como maestro de capilla de la Catedral de Baeza, cargo que ocupó hasta 1760¹⁶.

Francisco Vicente Navarro, maestro durante 10 meses de la Catedral de Ávila, donde murió con 43 años en 1781, era natural de Mosqueruela, obispado de Teruel¹⁷.

Antonio Navarro y Ginés Navarro. De ambos me ocupo más adelante. El primero es hermanastro de Mathias y el segundo posiblemente familiar suyo igualmente.

Hasta aquí sólo se citan músicos que mantienen el apellido Navarro en primer lugar, pero como en aquella época era habitual que no figurase el apellido materno, muchas relaciones de parentesco quedan enmascaradas. Así ocurre con el que fuera maestro de capilla del Colegio del Patriarca y de la Catedral de Valencia entre 1674 y 1706, Antonio Teodoro Ortells, cuya madre se llamaba Juana Navarro, siendo por lo tanto éste su segundo apellido. Ortells, según Ferrer Ballester, nació en Rubielos de Mora (Teruel)¹⁸. De esta misma localidad turolense procede uno de los músicos que llega a la Catedral de Orihuela en 1678.

b) Organeros

Francisco Navarro, organero, que, en el S. XVI construye un órgano para la Catedral de Tarazona¹⁹

¹³ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 27.

¹⁴ CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: op. cit. p. 115-118.

¹⁵ ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1960, p. 53.

¹⁶ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española, s. XVIII*, Alianza Editorial, Madrid 1985, p. 205

¹⁷ *Ibidem*, p. 102

¹⁸ FERRER BALLESTER, M.T.: op. cit. p. 12.

¹⁹ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C.: “Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790). Fuentes documentales” en *Nassarre*, vol II-2, Zaragoza, 1986, p.211-269.

Agustín Navarro, maestro de órganos de Valencia, compone el órgano de la catedral de Orihuela en 1725, durante el magisterio de Mathias Navarro²⁰.

José Navarro, maestro de órganos que el 15-I-1733 hizo postura para realizar el órgano de la catedral de Orihuela, cuya realización finalmente recayó en otro²¹.

c) Organistas.

Matías Navarro, organista en Burgo de Osma en 1669²².

Dionisio Navarro organista de la parroquial de Liria solicitado desde Orihuela en 1680²³.

Jacinto y Nicolás Navarro, que prestaron servicios como organistas primero y segundo en la catedral de Jaén. En 1709 murió el primero y se casó el segundo²⁴.

Francisco Navarro, en 1714 dejó la plaza de organista en Palencia y marchó a ocupar el mismo cargo en Salamanca²⁵.

d) Ministiles

El padre de Mathias era corneta, y a juzgar por las propias evidencias documentales existentes en la Catedral de Orihuela, y por la propia trayectoria de los hermanos de Mathias, resulta lógico suponer que Luis Navarro pertenecía a una estirpe vinculada a este oficio. En la catedral de Cuenca, donde se hallaba la capilla más cercana a Alarcón, no he encontrado ministril alguno con este apellido²⁶, pero sí en Valencia y Zaragoza. A principios del S. XVII estaba activo en Valencia un ministril llamado Melchor Navarro²⁷. Más numerosos son los ministriles Navarro de Zaragoza. Pedro Calahorra cita en su libro *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, a los siguientes:

Miguel Navarro, tañedor en la procesión del Corpus de Zaragoza de 1513.

Francisco Soto y Pedro Navarro, eran Maestros Ministriles de la Capilla del Arzobispo de la misma ciudad en 1523.

²⁰ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos. I La Catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia, 1984, p. 119.

²¹ *Ibidem* p. 128.

²² PALACIOS SANZ, J.I.: “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)” en *RM vol XIX 1-2*, Madrid, 1996, p. 47-84.

²³ DICC, V organista, Acuerdo de 16-III-1680: El Cabildo de Orihuela acuerda que el M^o de Capilla (Roque Monserrat) ofrezca a Mn Dionisio Navarro, organista de Liria la plaza de “organista y arpista”, con salario anual de 60L.

²⁴ MARTÍN MORENO, A.: op. cit. p. 204.

²⁵ *Ibidem* p. 36

²⁶ MARTÍNEZ MILLÁN, M.: op. cit. p. 113-114, 165-166. Este autor ofrece varias nóminas de la capilla, y en ninguna aparece un ministril con este apellido.

²⁷ CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1977, p 143.

Luis Navarro, arpista en la procesión del Corpus de Zaragoza celebrada en 1555.

En 1605 figuran como ministriles del Pilar, concretamente “como sacabuche, bajón y corneta, los hermanos Pedro y Juan Clamudi, Salvador Navarro y Pedro Roca”. Este Salvador Navarro fue admitido en 1600 como ministril, cuando se encontraba ejerciendo el mismo oficio en Tarragona. Permaneció en Zaragoza hasta su muerte, donde además ejerció como Ministril del Reino.

En 1644, Jacinto Navarro, bajón de la Seo, fue comisionado por este cabildo para comprar un arpa²⁸.

Es probable que esta rama aragonesa de ministriles constituyan la posible ascendencia paterna de Navarro, y que también estuviera vinculado a ella el organista Matías Navarro del Burgo de Osma. No parece casualidad la presencia de la onomástica Luis en esta saga, así como su especialización en los oficios de corneta, bajón y arpa, precisamente los mismos instrumentos a los que Mathias y sus hermanos aparecen vinculados en algún momento de su vida, o en toda ella. Hay que tener en cuenta también la cuestión lingüística. Existen evidencias suficientes para considerar el castellano como lengua materna, entendido el término como lengua familiar y doméstica, de Mathias Navarro. Las evidencias que sostienen esta hipótesis son las siguientes:

- a) Los acuerdos del cabildo de la Catedral de Orihuela se anotaron en idioma valenciano hasta 1702, cuando se ordena el cambio de idioma en todos los ámbitos catedralicios²⁹. El secretario del cabildo de 1678 era muy cuidadoso en recoger los nombres de las personas que aparecen en las actas según el idioma que cada uno empleaba. Esta pulcritud se refleja en el acta del 13 de diciembre de 1678, en la que se recoge la incorporación de Navarro a la Capilla de Orihuela como tiple y como Infante de Coro. El nombre de Navarro se consigna de la siguiente forma: *Matias Navarro de la vila de Elig*; junto a él aparece *Felip Roca Olerque Musich de la vila de Cabdet*³⁰. Cuando se incorpora su hermano como bajonista en 1690, también se recoge su nombre según la grafía castellana³¹. No ocurre así en el caso de otros

²⁸ CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: op. cit. p. 143, 166, 248, 303, 305, 309, 316.

²⁹ ACO, vol. 15, fol 472r, Acuerdo de 30-XII-1702.

³⁰ ACO, vol. 14, fol 160v, Acuerdo de 13-XII-1678.

³¹ ACO, vol. 14, fol 462v, Acuerdo de 29-XII-1690

illicitanos como el contralto que aparece en el acta de 4 de abril de 1680 de la siguiente forma: *Joan Batiste Bevolant de la vila de Elig*³².

- b) Sus firmas como infante en el Libro de Entierros de la Catedral de Orihuela utiliza igualmente el término castellano. Así ocurre en el correspondiente al año de 1682, concretamente en los entierros que se celebraron los días 26 de septiembre y 8 de diciembre³³. En el acto de septiembre su firma presenta un trazo un tanto agarrotado. En el de diciembre el trazo es más suelto y agrega por primera vez una “h” después de la “t” (Mathias), como emulación de la forma latina. Esta forma será la que Navarro escogerá posteriormente para escribir su nombre en todo tipo de documentos, incluidos sus manuscritos musicales.

Resulta sumamente significativa la elección de esta grafía. En aquella época, la lengua mayoritaria de Elche era el valenciano, al igual que ocurre hoy en día, e igual sucedía en el ámbito catedralicio de Orihuela, no ya en la totalidad del ámbito urbano de esta ciudad³⁴. Los documentos catedralicios, con excepción de las actas capitulares, utilizan principalmente el valenciano hasta 1714, siendo habitual hasta ese momento la valencianización de los nombres propios³⁵. El hecho de que Navarro escoja una grafía castellana para firmar denota su posible lengua familiar así como una autoafirmación de su personalidad. La incorporación de la “h” a su nombre, que también utilizan otros miembros de la Catedral, como Tomás, denota un deseo por parte de Navarro de evidenciar su formación literaria y su conocimiento de la lengua latina, tal y como era habitual en la época entre aquellos que habían recibido formación literaria como los eclesiásticos.

A partir de todos estos datos puede establecerse como hipótesis del origen de sus padres que Luis Navarro pertenecía a una saga de ministriles activa en Zaragoza desde

³² ACO, vol. 14, fol 170r, Acuerdo de 4-IV-1680.

³³ LECO nº 87, 1682, s/f, Entierros de 26-IX y 8-XII. Se trata de la primera vez en la que he localizado la firma de Navarro. Con anterioridad, junto a su nombre aparece una cruz.

³⁴ Sobre el desarrollo lingüístico de Orihuela y su comarca a lo largo de siglo XVII ABAD MERINO, M.: *el cambio de lengua en Orihuela, estudio sociolingüístico-histórico del siglo XVII*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998. El valenciano permaneció durante este siglo en Orihuela como la lengua oficial, de forma que los documentos y actas de las instituciones eclesiásticas y civiles se redactan principalmente en este idioma. Sin embargo la expulsión de los moriscos, cuyo lenguado era el valenciano, y la posterior repoblación además de otras causas propiciaron una paulatina transformación lingüística tanto de Orihuela como de su comarca.

³⁵ ACO, vol. 17, fol. 2v, Acuerdo de 4-I-1714: *Decrevt. etiam Que los estatutos del punto se traduzcan en idioma castellano cuya traducción cometen al Secretario pagandole el trabaxo. Decrevt. etiam Que de oy en adelante todo quanto se tratase en el coro assi de doblas, como de otras cosas que se anote en idioma castellano.*

el S. XVI. Sus ascendientes serían Luis Navarro, arpista en 1555, Salvador Navarro, bajón del Pilar, y Jacinto Navarro, bajón en la Seo en 1644, este último posiblemente abuelo o tío abuelo de Mathias. Su madre debía de ser oriunda de Alarcón, villa conquense cercana a Albacete donde probablemente se realizó el desposorio e incluso pudo producirse el nacimiento de Mathias y de alguno de sus hermanos³⁶.

1.3 Fecha de Nacimiento de Mathias Navarro.

Por el momento no se ha localizado documento que sitúe la fecha de nacimiento de Mathias Navarro. Cabe apuntar una hipótesis bastante aproximada a partir de las fechas de ingreso y despedida de infante en la Catedral de Orihuela, 13-XII-1678 y mayo de 1682 respectivamente, y del año en que solicitó la ordenación sacerdotal, 1690³⁷. La edad de ordenación sacerdotal se situaba en 24 años, por lo que debía contar con esa edad en 1690, lo que sitúa su nacimiento en torno a 1666 o antes³⁸. Esta hipótesis justificaría que su estancia como niño de coro en Orihuela fuera inferior a cuatro años. En 1678 contaría con al menos 12 años, y con 16 en 1682.

Luis Navarro e Isabel de Alarcón todavía no se habrían instalado en Albacete en 1666, razón por la que en el Archivo diocesano de esta ciudad no existen datos del matrimonio de sus padres, ni del nacimiento de Mathias y sus hermanos.

1.4 Luis Navarro en Elche y sus vástagos.

La familia Navarro Alarcón debió instalarse en abril de 1670 en Elche. El nombre de Luis Navarro figura como asistente en calidad de parroquiano a la Juntas de Fábrica o Parroquia de Santa María celebrada el 27 de Mayo de 1673³⁹. Este dato indica que fijaron su domicilio en el término de la parroquia en la que Luis Navarro servía como corneta. Tras un intervalo de más de dos décadas, vuelve a aparecer como parroquiano en las Juntas celebradas el 26 de diciembre de 1695⁴⁰, y el 26 de diciembre de 1696⁴¹.

³⁶ Por el momento los resultados en el archivo parroquial de esta villa histórica, que hoy día cuenta con unos 500 habitantes, no han dado resultados positivos.

³⁷ NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a:: "Catálogo de documentos...", p. 210. El 15 de mayo de 1690, consell ilicitano le concedió permiso para ordenarse de *ordens sacres*. En cuanto al proceso de ordenación sacerdotal en la Diócesis de Orihuela antes de 1740, fecha de creación del Seminario de San Miguel y la Purísima Concepción, VIDAL TUR, G.: op. cit. vol. II, p. 187-189

³⁸ MIGUÉLEZ-ALONSO-CABREROS: *Código de Derecho Canónico Bilingüe y Comentado*, BAC, Madrid 1957, Cánones 968, 975, 978, 983 y 984.

³⁹ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, fol 151-152, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 429-431.

⁴⁰ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, fol 192v-194v, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 475.

⁴¹ *Ibidem* p. 503.

La economía familiar sufrió un duro quebranto en 1672. La ruina del templo de Santa María era tan evidente que el 30 de mayo de ese año se trasladaron los cultos a la reducida ermita de San Sebastián⁴². La necesidad imperiosa de conseguir fondos para la nueva obra proyectada llevó a la Junta de Parroquia de 1-VI-1672 a aplicar a esta finalidad los emolumentos destinados a maestro de capilla, a la sazón Francesc Soler, músicos y organista; todos ellos quedaron suspendidos de oficio y salario, mientras perdurara la necesidad de frutos y rentas. La Junta de Parroquia se comprometió a reincorporarlos y pagarles lo que se les debía en el momento que contara con renta suficiente⁴³, lo cuál no ocurrió hasta el 22 de octubre de 1673⁴⁴.

Durante ese largo año y medio (de 1-VI-1672 a 22-X-1673) Luis Navarro contó además de las 22L procedentes de la partida del Consell, con 20L asignadas por la Fábrica de Santa María el 21 de agosto *por corneta y bajón y otras 5 lliures para mostrar el instrument alguns xics si aficionaren*⁴⁵. Esta rebaja de 5L en sus emolumentos, así como los dos meses que estuvo sin renta de la Fábrica, debió de afectar a la economía familiar. Fue éste el motivo de que en mayo de 1673 solicitase del consell percibir en tres plazos el salario anual que le correspondía, es decir, que el consell le adelantara en tercias -pagos cada 4 meses-, los emolumentos que le correspondían al final del periodo anual. El consell le admitió tal petición el 22 de mayo de 1673, en atención a su gran necesidad⁴⁶.

Isabel de Alarcón murió unos años después de llegar a Elche⁴⁷, pues el padre de Navarro contrajo de nuevo matrimonio el 11 de mayo de 1676 en la Parroquia del Salvador de esta ciudad con Ana María Antón, hija de Jaime Antón y de Ángela Brotóns⁴⁸. Esta segunda esposa falleció prematuramente pues en 1678, y Luis Navarro

⁴² NAVARRO MALLEBRERA, R.: *Los arquitectos del templo de Santa maría de Elche*, Caja de Ahorros provincial de Alicante, Alicante, 1980, p. 22 y ss.

⁴³ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 19. El Documento correspondiente está transcrito en la p. 428-429. En éste se lee textuamente: *y despedixen als dits mestre de capella, musichs y organiste, y que pera pagar lo que sels deu als dits Mestre de Capilla, musichs y organista, ajen de aguardar aquells al temps y quant aja fruits.*

⁴⁴ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, fol 152-153, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 431-433.

⁴⁵ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, f. 137v Junta de Parroquia de 21-VIII-1672.

⁴⁶ ArHE, Manuals de Consells de 22-V-1673 transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: "Catálogo de documentos..", p. 208,

⁴⁷ No he encontrado constancia documental de este fallecimiento.

⁴⁸ ArBE, Libro Sacramental de la Parroquia del Salvador, sig. 155, Matrimonios, año 1676. Es texto que figura es el siguiente: *Navarro. En 11 de Maio a Luis Navarro, Viudo de Isabel Alarcón; con Ana María Antón, hija de Jaime y de Ángela Brotóns.*

contrajo un tercer matrimonio con Ana María Virendist, también en la Parroquia del Salvador⁴⁹.

El hecho de que no figure en el árbol dedicado exclusivamente a Luis Navarro el nombre de los hijos que tuvo de sus tres sucesivos enlaces matrimoniales, hace sospechar que ninguno de ellos contrajo matrimonio, o al menos no lo hizo en la ciudad, tal y como parece que ocurrió⁵⁰. Mathias y Luis, hijos varones de la primera esposa de Luis Navarro, se ordenaron presbíteros, y la hermana de ambos, Ana, era doncella cuando el primero de ellos otorga testamento en 1727, en el que además consta que los tres eran vecinos de Orihuela⁵¹. Luis, posiblemente el mayor de la saga, fue bajón en la catedral de Orihuela entre 1690⁵² y 1728, año en que falleció⁵³.

Además de estos tres hijos, consta documentalmente que también Antonio Navarro era hijo de Luis Navarro, tal y como aparece en el acta de Parroquia de Santa María de 7-X-1700 cuando el primero fue nombrado Maestro de la Capilla⁵⁴. Este Antonio Navarro había sido admitido como Infante de morado de la Catedral de Orihuela el 13-XII-1691⁵⁵; posteriormente en los Libros de Actas Capitulares de este templo es citado como *yermá del Mestre de Capilla* en el cabildo de Infantes de 13-XII-1693 cuando se le concede cota de colorado⁵⁶. Permaneció como infante hasta diciembre de 1695, pues en el cabildo de 13-XII de ese año su nombre ya no figura⁵⁷. A juzgar por la edad de incorporación de los infantes de morado, situada entre los 7 y 10 años, puede localizarse su nacimiento entre 1681 y 1684, fecha en que Luis Navarro estaba casado con su tercera esposa Ana María Virendist. Antonio sería, por lo tanto,

⁴⁹ ArBE, *Libro de genealogías*, sig 161, s/f, Apellido Navarro. Figura los siguientes datos: Luis Navarro con Isabel Alarcón. El mismo con Ana María Antón en la Parroquia del Salvador en 1676. *El mismo con Ana María Virendist en la Parroquia del Salvador en 1678*.

⁵⁰ La finalidad del estudio recogido en el manuscrito Libro de Genealogías era establecer los vínculos sanguíneos de ciertas familias ilicitanas. Por este motivo el autor de este manuscrito no incluye aquellos datos que resulten irrelevantes para su investigación.

⁵¹ ArHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón, año 1727 n° 1265 fol. 133r-135v: Testamento de Mathias Navarro.

⁵² ACO, vol 14, fol 462v, Acuerdo de 29-XII-1690.

⁵³ ArCO, Sección Obras Pías, Libro de Cláusulas de los años 1727/29/30/31/32, sig. 1364, fol 103, *Escritura de Obra Pía de Luis Navarro firmada por el Escribano Bautista Ramón en Orihuela el 12 de enero de 1729, y según el testamento otorgado el 28 de Diciembre de 1728. Murió el 6 de octubre de 1729*.

⁵⁴ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 30-31. Ejerció el cargo de Maestro de Capilla entre 1700 y 1704. Con ocasión de su nombramiento se elaboraron una serie de Capítulos para el Gobierno de la Capilla. Tanto el nombramiento de Antonio Navarro como estos Capítulos se encuentran transcritos en el Apéndice documental de esta obra.

⁵⁵ ACO, vol. 14, fol 507v, Acuerdo de 13-XII-1691.

⁵⁶ ACO, vol. 15, fol 50r, Acuerdo de 13-XII-1693.

⁵⁷ ACO, vol. 15, fol 98v, Acuerdo de 15-XII-1695.

hermanastro de Mathías, Luis y Ana, razón por la que no figura en el testamento del primero.

Antonio Navarro ocupó el magisterio de Elche entre 1700 y 1704⁵⁸, y después se se trasladó a Granada, para ocupar el magisterio de la Capilla de la Colegiata del Salvador donde ejerció entre 1714 y 1754, fecha de su jubilación. Dejó este puesto en dos ocasiones. Entre 1717 y 1718 ejerció como segundo maestro de la Capilla Real de Granada, y entre 1747 y 1750 rigió una nueva capilla en esta misma ciudad, a expensas de la Universidad de Beneficiados. En 1715 se interpretó en un acto de la Universidad de Granada una cantada con violines de su autoría, y en 1725 en la misma ciudad estrenó su ópera a cuatro voces *Cupido y Anteros*⁵⁹.

Mathias navarro también podría mantener vínculos familiares con otro maestro de capilla llamado Ginés Navarro. Consta que éste fue un destacado arpista, instrumento capital en la Capilla ilicitana, y que se formó con Roque Monserrat, que también fuera maestro de Mathias, y que tras la muerte de éste último aparece relacionado en 1728 con la Catedral de Orihuela. Ginés Navarro ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Guadix entre el 21-VI-1717 y 1-IV-1732. Llegó a este templo gracias a la gestión realizada entre el obispo de Guadix y su colega de Cartagena, en cuya capilla se encontraba hasta entonces. Francisco Corral Báez, que realizó en su tesis doctoral el estudio de la capilla de Guadix, considera que las habilidades de arpista de Ginés procedían no sólo de su estadía en la Capilla de Cartagena sino también por haber pertenecido a la de Santa María de Elche donde “cree” encontrarlo entre 1700 y 1707. Ginés estuvo considerado entre los 10 mejores maestros de capilla de toda España, aunque lamentablemente no se conservan en Guadix música alguna ni de él ni de la mayoría de los maestros de esta Capilla. Dejó Guadix para ocupar la plaza de maestro de seises en la Catedral de Sevilla, donde a la sazón ejercía el magisterio Pere Rabassa. Corral Báez admite que se desconoce su trayectoria posterior a 1732⁶⁰.

Firmada por Ginés Navarro se conserva en el Archivo de la Catedral un Villancico dedicado a las Santas Justa y Rufina⁶¹. Esta obra sería su única partitura localizada por el momento, y está fechada en 1728, un año después de la muerte de

⁵⁸ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 30-31.

⁵⁹ RUIZ JIMÉNEZ, J. y BONASTRE, F.: “V. Navarro, Antonio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 988. También a lude a Antonio Navarro MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la...*, p. 199.

⁶⁰ CORRAL BÁEZ, F.: *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el s. XVIII*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, Granada, 2000, p. 279-280.

⁶¹ CLIMENT, J.: *Fondos Musicales...IV Orihuela*, p. 186.

Navarro, cuando Ginés ocupaba el magisterio de Guadix, y el de Orihuela estaba todavía vacante⁶². Los vínculos familiares con Luis y Mathias justificarían que Ginés, a instancias de éste último, viajara hasta Orihuela en julio de 1728 para hacerse cargo de la capilla durante las celebraciones de las Patronas de Orihuela, y que con este motivo compusiera esta obra⁶³.

Cabe destacar cierto paralelismo en la actividad musical de Mathías, Antonio, y Ginés así como con el director de comedias Francisco Navarro. Todos ellos coinciden en manifestar, en fecha anterior a 1730, estrechos lazos con los usos musicales y teatrales considerados novedosos en aquellos momentos, como son la ópera y la música de violines. También coinciden en el marco geográfico de toda o parte de su actividad: las ciudades de Elche, Orihuela y Murcia.

A pesar de su origen foráneo, la familia de Mathias Navarro se incardinó profundamente en la vida de su ciudad de adopción hasta el punto de que el padre del Maestro fue el protagonista de un hecho milagroso que Salvador Perpinyá narra en *Antigüedades y glorias de la Villa de Elche*, manuscrito fechado en 1705 y conservado en el Archivo del Real Convento de Predicadores de Valencia⁶⁴. Los hechos ocurrieron a primeros en el mes de agosto de 1684, justo antes empezar la celebración del Misteri:

“queriendo empear la fiesta y querer ir por la María a la hermita de San Sebastián, puesto destinado para componerse y aliñarse los personajes, fueron los ministriles y chirimías y repentinamente le dio a Luis Navarro, que hoy vive (en 1705, fecha de redacción del documento), un dolor de hijada que quedó sin pulsos y con orden de administrarle los sacramentos. Y como éste ubiesse asistido más de treinta años, puso la consideración en esta soberana Señora en quien confiava. Quando querían empezar la fiesta, vino un hijo de dicho Navarro a decir de parte de su padre fueran a espacio, que el dicho ya venía y que estaba bueno, como con todo efeto asistió a toda la fiesta. Y los médicos aseguraban que había sido su mejora sobre natural, según le hallaron; y esto lo

⁶² ACO, vol. 19, fol 119r y v, Acuerdo de 4-XI-1728. En esta fecha el Canónigo Palomino ejercía la Presidencia de la Capilla, cargo para el que fue nombrado el 2-I-1728 (ACO, vol 19, fol 60v, Acuerdo de 2-I-1728) en tanto no se incorporara un nuevo maestro de capilla; éste oficio era desempeñado desde la muerte de Navarro por el contralto Antonio Pérez (ACO, vol. 18, fol 16v, Acuerdo de 17-III-1727). José Martínez Lafoz no entró a residir en el Coro, y por lo tanto no inició el ejercicio de su magisterio hasta el 19-V-1729 (ACO, vol 19, fol 164v, Acuerdo de 19-V-1729).

⁶³ GALIANO PÉREZ, A. L.: “Villancicos en honor de las Santas Justa y Rufina, patronas de Orihuela”, *Instituto de Estudios Alicantinos N 36*, 1982, Diputación Provincial, Alicante, 1982. Este autor da cuenta de la existencia de este villancico en el Archivo oriolano. Según Galiano Pérez estas composiciones se interpretaban en el ofertorio de la Misa del Día de la Fiesta de Santas Justa y Rufina. Mis investigaciones en las fuentes documentales acerca de la interpretación de composiciones en romance en Orihuela permiten confirmar esta noticia que ofrece Galano Pérez.

⁶⁴ PERPINYÁ, S. : *Antigüedades y Glorias de la Villa de Elche*, ms 1705, transcripción de Vicent J. Escartí i Gabriel Sansano, (Arxiu del Reial Convent de Predicadors de València).

afirmaron el doctor Bartolomé Lerma y doctor Joseph Adsuar, médicos de esta villa”⁶⁵.

Además de la plaza de corneta, Luis Navarro ejerció como maestro de bajón y corneta desde 1672, nombramiento que se repite en 1700 y 1705⁶⁶, fecha de redacción el manuscrito de Perpinyá. No conocemos la fecha de su fallecimiento debido a la pérdida de los libros sacramentales de San Juan y Santa María de Elche, pero se deduce que ocurrió entre 1711 y 1712 en virtud a dos hechos acaecidos entre estas fechas. En 1711 se incorporan a la Capilla de Elche dos ministriles, al tiempo que hacen mención del fallecimiento de Miguel González⁶⁷, ministril desde 1670⁶⁸. En 1712 Luis Navarro hijo concede en Orihuela un poder notarial a su hermano Mathias Navarro *para que obre en su nombre en cualquier tipo de negocio o asunto, sin limitación de fecha ni lugar*⁶⁹. Este poder es semejante al que Ana Navarro concede a su hermano Luis en 1727, meses después de la muerte de Mathias. Probablemente ambos documentos tuvieran como finalidad arreglar asuntos referentes a las respectivas herencias de Luis Navarro “Padre” y Mathias Navarro.

2. Periodo de infancia y formación de Mathias Navarro: desde su nacimiento (ca. 1666) hasta 1686.

2.1 Periodo de formación en Elche.

No he hallado constancia documental de la pertenencia de Mathias Navarro a la Capilla de Elche como niño de coro. Su incorporación en 1678 a la capilla de Orihuela en calidad de tiple, hace suponer que ya disponía de una formación musical suficiente

⁶⁵ PERPINYÁ, S.: op. cit. Capítulo XIII, fol 51v-52r.

⁶⁶ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica, fol. 137v Junta de Parroquia de 21-VIII-1672. Este nombramiento de maestro de ministriles se repite en 1670 en los siguientes términos: *quen vullga aprendre baixo, corneta o menestral tinga obligació de amostrar a aquella Llois Navarro, pare de dit mestre sens mes renta que la que te señalada* (ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, 1700-1740, fol 13-16, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 437-441). El mismo texto figura de nuevo en el Acta de la Junta de Parroquia de 28 de junio de 1705 (ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, 1700-1740, fol 94v y ss, transcrito en CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 441-444).

⁶⁷ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 36.

⁶⁸ NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos relativos...”, p.209. En 1685 el consell desestima el memorial presentado por Luis Navarro, Miguel González y Mosen Juan Galiano solicitando un subida de salario en virtud de que sirven al consell desde antes de 1673. Esta petición se desestima porque “ab lo salari que els suplicants tene de les rentes de Nostra Senyora” incluye algunos de los actos por los que piden aumento.

⁶⁹ ArCO, Protocolos Notariales de Bautista Ramón, Poder concedido el 22-VI-1712, por Luis Navarro a su hermano Mathias para que obre en su nombre en cualquier tipo de negocio o asunto, sin limitación de fecha ni lugar.

para desempeñar esa función. Ya se ha expuesto en un capítulo precedente cómo en Orihuela sólo realizaban funciones de tiple los niños de coro de mayor rango a los que se denominaba *infantes de colorado*. Las actas reflejan cómo los niños que ingresaban en la catedral lo hacían a la categoría inferior, *infantes de morado*, y no ascendían hasta que demostraban poseer las cualidades musicales de lectura e interpretación adecuadas. El hecho de que Navarro se incorporara directamente a la categoría superior indica que ambos habían superado el proceso inicial de formación musical. Todo induce a pensar que por lo tanto debió recibir las primeras nociones musicales de manos de su padre, y que éste le iniciara en las destrezas de bajón y corneta. Paralelamente en la capilla se iniciaría en el canto, destreza que dominaba cuando se incorporó como tiple a la Capilla oriolana, con los maestros ilicitanos.

El periodo en que pudo formar parte de la Capilla de Santa María de Elche coincide con la primera fase de la edificación del nuevo templo (1672-1686), durante la cuál el culto diario tenía lugar en la Ermita de San Sebastián y la Celebración del Misteri en la Parroquia del Salvador⁷⁰. En ese periodo se sucedieron tres maestros de capilla. Hasta 1672 ejerció el magisterio el Licenciado y *Cavaller* Francesc Soler, entre 1673 y 1674 Mosén Gregori Muñoz, y a partir de 1677 Mosén Gregori Brufal⁷¹. Tanto Gregorio Muñoz como su sucesor, Gregori Brufal, formaban parte de la capilla al menos desde 1654, cuando ambos figuran como miembros del Araceli⁷². Gregorio Muñoz consideraba que regía la capilla de Santa María “con acierto”, y por ello dirige un memorial al consell el 20 de junio de 1674, en el que solicitaba el mismo sueldo de su antecesor, en virtud de la notable mejora que la capilla había experimentado durante los dos años que había estado al frente de ella⁷³. Sin duda la sólida formación que Navarro ya tenía como intérprete cuando fue admitido a la capilla de Orihuela, es una muestra de la veracidad de las palabras de Gregorio Muñoz.

2.2 Últimos años del magisterio de Jerónimo Comes en la Catedral de Orihuela.

Cuando Luis Navarro se instala en Elche, Jerónimo Comes, sobrino de Juan Bautista Comes, regía la capilla de Música del principal templo de la Diócesis, cuya

⁷⁰ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 36

⁷¹ *Ibidem* p. 29-30.

⁷² NAVARRO MALLEBRERA, R, y TORRES ZAPICO, M.R.: op. cit. p. 63. Gregorio Brufal murió después de 1700, por lo que en 1654 posiblemente fuera infante de coro, del mismo templo en el que ejerció intermitentemente el magisterio de la Capilla entre 1680 y 1704.

⁷³ NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos relativos...”, p. 208.

situación no era mejor que la de Elche. Jerónimo Comes inició su magisterio en 1651⁷⁴ coincidiendo con una etapa de crisis económica y demográfica que en la capital de la gobernación tuvo graves efectos⁷⁵. Evidencia de esta crisis es la falta de instrumentistas. Para paliar este problema, que no era responsabilidad del Maestro de Capilla, el cabildo en 1669 contrató a Francisco Soler, a la sazón maestro de Capilla de Elche⁷⁶, *para Maestro que enseñe a tañer los Ministriles, o instrumentos, por aver necesidad de este Ministerio, para enseñar muchos que desean aprender y no tienen quien los enseñe: lo qual será en utilidad de la Iglesia, y en beneficio de la misma Fabrica, que no tendrá los gastos de traerlos, de afuera; porque los de aquí servirán con más comodidad*⁷⁷.

Comes no debió colaborar mucho para solucionar los problemas de la Capilla oriolana, pues entre 1670 y 1673 es sancionado gravemente en tres ocasiones:

- 1) En 1670 fue amonestado por intentar apropiarse de las *cotas de los infantes de coro que se salían del coro*⁷⁸.
- 2) Dos años después es multado por descuidar la docencia y enseñanza de los infantes, sustrayéndole la mitad del salario de 60L que para tal fin concede la Fábrica. Con esas 30L contratan por segunda vez a Soler⁷⁹, para que se ocupe de estas cuestiones⁸⁰. Esta situación se mantuvo durante más de un año⁸¹.
- 3) Comes fue de nuevo amonestado en 1673 por su insolencia y el descuido de sus obligaciones en los siguientes términos: *que tenga mucha atención en el hablar y en observar las ordenanzas del Cabildo; y que acuda a su obligación*⁸².

La falta de constancia de la petición y concesión de permisos para la composición de los villancicos en el periodo comprendido entre el problema de las cotas

⁷⁴ CLIMENT, J.: *Fondos Musicales... Orihuela*, p. 119.

⁷⁵ Sobre este asunto remito al Capítulo II.

⁷⁶ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 29. Este Francisco Soler, que era Caballero, es el mismo que ejerció el magisterio de la Capilla de Elche entre 1652 y 1672, cuando como hemos referido fue suspendido de salario y oficio por la falta de fondos.

⁷⁷ DICC, V Ministriles, Acuerdo de 11-XI-1669.

⁷⁸ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 18-XII-1670.

⁷⁹ Que a la sazón estaba suspendido de oficio y sueldo en Elche por la dificultad económica de la Fábrica Ilicitana, embarcada en las obras de un nuevo templo.

⁸⁰ DICC, V. Mº de Capilla, 1672, Acuerdo de 21-VII-1672: *El [Mº de Capilla] que avia no cuidaba de enseñar, y educar a los infantes de coro, despues de amonestado varias vezes: y como viniese a esta cd., o estuviere en ella otro Musico muy a proposito para enseñar: decrv. Y fundan su acuerdo en dicha commin., que de las 60L., que daba al Mº la Fabrica, se separasen 30 L. para el nuevo; y se le digese al Mº se portase mexor, y de lo contrariase tomara otro remedio mas fuerte.*

⁸¹ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 9-X-1673.

⁸² DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 25-V-1673: *que tenga mucha atención en el hablar y en observar las ordenanzas del Cabildo; y que acuda a su obligación.*

en 1670, y el despido de F. Soler en 1673 es una muestra más de las malas relaciones entre Comes y el cabildo. A partir de 1674 la situación parece normalizarse. Muestra de ello es la concesión de *presencia* en noviembre de 1674 para la composición de los villancicos de Navidad⁸³ y la presencia del maestro en el cabildo de Infantes de ese mismo año⁸⁴.

2.3 Jubilación de Comes y nombramiento de Roque Monserrat como maestro de Capilla sustituto.

Jerónimo Comes presentó al cabildo el 3 de julio de 1676 un memorial solicitando que se le concediera la jubilación del oficio del magisterio *por lo muy fatigado que estaba y por los muchos años de servicios prestados*⁸⁵. Le concedieron la jubilación de las funciones de su oficio de maestro de capilla, conservándole 30 libras de las 60 que integraban el salario de la Fábrica y una de las dos *porciones* que tenía asignadas el magisterio⁸⁶, asignando la restante a un bajonista⁸⁷. La conservación de la mitad del salario de la Fábrica indica que Comes no se desentendía totalmente de las cuestiones musicales, aunque en ningún momento las actas aclaran qué funciones le fueron encomendadas durante su jubilación.

En ese mismo acto se nombró a Roque Monserrat sustituto del maestro jubilado, señalándole como emolumentos

*las otra 30 Lr., y los frutos y rentas de una capellanía de Tiple de las del Rl. Patronato, assi de emsadas en dinero, como de todos los frutos pertenecientes a aquella. It. Le hacen merced al provisto (Mn. Roque Monserrate Pbro) del uso de ropas de coro como tal Prebendado. Y que no tenga obligación de celebrar otras Missas, que las d 1ª y 3ª.: para que no tenga parte ni porción en las Particiones de las doblas, que se paguen a parte de las mesadas, ni en limosnas, ni salarios. Todo se entiende durante dice al principio*⁸⁸

No consta en este acuerdo que se le concediera porción en la capilla, aunque puede suponerse que le asignaron la que correspondía a la capellanía real de tiple que desde ese momento tenía encomendada.

Esa situación de jubilado o sustituido se ratificó el año siguiente en los cabildos celebrados los días 6 y 7 de abril de 1677, cuando se ha asignó a Comes en las

⁸³ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 15-XI-1674.

⁸⁴ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 13-XII-1674.

⁸⁵ DICC, V. Jubilaciones, Acuerdo de 13-VII-1676.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ DICC, V. Capilla de Música, Acuerdo de 13-XI-1676.

⁸⁸ DICC.V. Mº de Capilla, Acuerdo de 13-VII-1676.

“posesiones” la misma porción que a Monserrat⁸⁹, siendo ésta la última ocasión en que Comes es mencionado en las Actas Capitulares. Paralelamente también desaparece en los Libros de Fábrica y Entierros, donde sin embargo no se encuentra su funeral. Las últimas menciones que se localizan en estos documentos son las siguientes:

- a) Después de su jubilación aparece en el LF ejercicio 1676-1677 con las 30L que les corresponden y por última vez en el LF, correspondiente al ejercicio siguiente sólo con 13L 8s⁹⁰. Esta cantidad que es la prorrata del salario que tenía asignado, no alcanza la mitad del mismo por lo que debió ausentarse o faltar desde antes de diciembre de 1677.
- b) En los Libros de Entierros no consta que asistiera a ninguno ni como clero ni como músico desde 1678.

Parece que no falleció en Orihuela, y que posiblemente se trasladó a otro lugar a finales de 1677. En ese mismo año, concretamente el 22 de julio de 1677, se conceden a Monserrat 60 días de “recreo”, y además se revisó por primera vez la situación de económica de Monserrat⁹¹. Posteriormente se le aplicarían otras subidas salariales en 1677, 1678 y 1684, tal y como se resume en la siguiente tabla.

⁸⁹ ACO, vol. 14, fol. 122, Acuerdo de 6 y 7 de abril de 1677. Este asunto se revisó a cuenta de la posesión del Sr. Aguado, de quien figura que figura en esta misma acta la llegada de sus bulas.

⁹⁰ LF nº 1816 ejercicio de 1677-1678, Jerónimo Comes aparece con 13L 6s, que debe ser la prorrata del Salario de 30L que tenía asignado. Esta cantidad no alcanza la mitad del mismo por lo que debió ausentarse antes de diciembre de 1677.

⁹¹ ACO, vol. 14, fol 129, Acuerdo de 22-VII-1677. En ese mismo acuerdo consta que disfrutaba la capellanía real que se le había encomendado un año antes, en el mismo año que desaparece Comes de las fuentes oriolanas

Tabla 7-1.

	Total	Fábrica	Quinta Casa
Entre 1676 y 22-VII-1677	30L		
Entre 22-VII-1677 ⁹² y 11-IV-1678 Subida paulatina que ascendía a	80L	53L 6s 4d	26L 13s 8d
Entre 11-IV-1678 y 24-VI-1684 ⁹³ (Subida de 20L sólo aplicada a la Fábrica)	100L	53L 6s 4d y 20L, que suman 73L 6s 8d	26L 13s 8d
Entre junio de 1684 y 1692 ⁹⁴ (subida de 20L, 2/3 en Fábrica y 1/3 en Quinta casa)	120L	20L y 66L 13s 6d que suman 86L 13s 6d	33L 6s 6d

La última subida correspondiente a 1684 coincide con la provisión en el capón Domingo Escobedo de la capellanía real de tiple que se le había encomendado a Monserrat en 1676. Desde ese momento desconozco si se le aplicaron los “frutos” de otro beneficio. Lo cierto es que cuando se despide de Orihuela, en torno a diciembre de 1691, entrega un *Inventario de las obras que doy a la Santa Iglesia e Ilustre Cabildo de Orihuela* en el que firma como *Capellán y menor Servidor de esta Santa iglesia y que más le desea servir, con rendimiento. Roque Monserrate*⁹⁵. Esta rúbrica denota que cuando finaliza su magisterio en Orihuela no estaba provisto en la Capellanía Real afecta al Magisterio. A partir de estos datos se puede establecer que la situación

⁹² ACO, vol. 14, fol 129, Acuerdo de 22-VII-1677. En este acuerdo consta una subida de 20L sobre las 30L que ya disfrutaba. En esta fecha por lo tanto se inició la subida que menciona el informe.

⁹³ LF n°1818, ejercicio 1681-1682, fol. 46. Informe de Salarios aplicados a la Fábrica realizado por Ginés Juan Portillo y Soto Generoso, Visitador del Santo Oficio, firmado en 23-IX-1683: A las 30L que disfrutaba de la fábrica desde 20 de septiembre de 1676 y que era la meta de las sesenta libras que se daban al maestro de capilla jubilado por enseñar a los niños, le añadieron en 1677 otras 50 libras cada año que todas son ochenta con tal que la Quinta casa hubiere de pagar la tercera parte con que lo que toca a la Fábrica son sinquenta y tres libras seys sueldos y cuatro dineros. En la junta de Parroquia que se celebró el onze de abril del año de mil y seyscientos setenta y ocho se le aumentaron veinte libras más cada año al dicho maestro de capilla que todo el salario tocante a dicha fabrica importa setenta y tres libras seys sueldos y ocho dineros. Esta cantidad de 73L 6s 8d que figura en el informe sobre los salarios que paga la Fábrica firmado por Ginés Juan Portillo el 23-IX-1683, aparece reflejada en los Libros de Fábrica correspondientes al periodo comprendido entre junio de 1680 y 1684; a partir de esa fecha y hasta su marcha la cantidad es algo superior: 86L 13s 8d.

⁹⁴ LF n° 1821, ejercicio 1684-1685 s/f, LF n° 1822, ejercicio 1686-1687 s/f, LF n° 1823, ejercicio 1687-1688, LF n° 1824, ejercicio 1688-1689, lo que falta de este ejercicio aparece en el correspondiente a LF n° 1825, ejercicio 1690-1691.

⁹⁵ ArCO, *Inventario de obras de Roque Monserrat*. Monserrat no indica la fecha de este inventario. En la última página aparece la recepción de Mathias Navarro de estas obras en 22 de octubre de 1692.

económica y jerárquica de Monserrat en Orihuela, fue un poco irregular. Roque Monserrat ocupó el magisterio de la Catedral de Murcia desde 1692 hasta 1714⁹⁶.

2. 4 Relevancia y trayectoria de Roque Monserrat, maestro de Mathias Navarro.

La relevancia de Monserrat en la formación de Navarro justifica a mi juicio el siguiente excursus. En este epígrafe reúno todas las noticias que de él recogido y que se hallan dispersas en diferentes trabajos de investigación y publicaciones, con la finalidad de dar una visión global de este maestro cuya relevancia hasta ahora estaba oculta⁹⁷.

Roque Monserrat desarrolló en Orihuela y Murcia una labor creativa y docente sobre la que cimentaría un sólido prestigio como maestro de capilla, llegando a figurar entre los diez mejores maestros de Capilla de España en un conocido informe redactado en Sevilla en 1712⁹⁸. Al mismo tiempo ejerció una notable influencia en todo el SE español, incluida Andalucía, especialmente en la designación de posibles músicos para las respectivas capillas; así por ejemplo Antonio Navarro y Joseph Antolín cuando tomaron posesión del magisterio de Elche procedían de una capilla regida por Monserrat⁹⁹. Lo mismo ocurrió con Ginés Navarro que accedió al magisterio de Guadix, tras la consulta que realizó el titular de esta mitra a su colega murciano¹⁰⁰. La posible influencia de Monserrat sobre el ámbito andaluz puede estar vinculada a que la mitra de Cartagena estaba ocupada durante la última parte de su magisterio por el influyente don Luis de Belluga y Moncada, originario de Motril.

Además de esta importancia coyuntural como maestro de capilla, la relevancia de Navarro como creador queda fuera de toda duda por el hecho de que Francisco Valls incluyó en *Mapa Harmónico* un fragmento de una composición suya como ejemplo de buen quehacer compositivo¹⁰¹. Figura igualmente en la nómina de maestros de capilla que tomó partido por Valls con motivo de la polémica suscitada por la Misa “Scala

⁹⁶ PRATS REDONDO, C.: “V. Murcia” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 889 y ss. Se señala para el magisterio de Monserrat el periodo comprendido entre 1692 y 1711., cuando según Prats es sustituido por Francisco Juan Zacarías procedente de la Capilla de Elche. Se trata de una cronología errónea, pues en el acuerdo capitular de 14-IX-1713 (), el cabildo de Orihuela envía al maestro Navarro y a varios miembros de la capilla a Murcia a estudiar *a fin de enterarse del Maestro Monserrate en la conformidad en que se tañen los oboes* (DICC, V. Instrumentos músicos, Acuerdo de 11 y 14-IX-1713 y transcrito también por CAPDEPÓN, P.: en op. cit. p. 183). Zacarías sucesor de Monserrate en Murcia consta que dejó la capilla de Elche en 1714 (CASTAÑO, J.: op. cit. p. 31).

⁹⁷ Prueba de ello son las escasas líneas que se le dedican en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*.

⁹⁸ MARTÍN MORENO, A.: op. cit., p. 166.

⁹⁹ CASTAÑO, J.: op.cit. p. 31

¹⁰⁰ CORRAL BÁEZ, F.: op. cit., p. 279-280

¹⁰¹ VALLS, F.: *Mapa Armónico Práctico*, fol. 104r, edición facsímil realizada por CSIC, Departamento de Musicología, Barcelona 2002.

Aretina”¹⁰². Sin embargo la situación periférica de los templos en que ocupó Monserrat el magisterio, así como los avatares posteriores de la sede murciana, ensombrecieron la figura de este maestro, crucial para la evolución musical de toda la zona.

Roque Monserrat cuando llegó a Orihuela en 1676 debía tener una sólida formación, pero no había ocupado hasta entonces ningún magisterio relevante. Tal y como refleja en su Tesis Doctoral M^o Teresa Ferrer Ballester, Roque Monserrat se presentó a las oposiciones realizadas en 1662 para cubrir la vacante de M^o de Capilla del Colegio del Patriarca, siendo entonces organista de la iglesia de St^a Catalina de Valencia; en 1674 optó de nuevo a la misma plaza y en aquella ocasión era maestro de la capilla de la Iglesia de San Martín de Valencia; en esta última ocasión Teodoro Ortells obtuvo la plaza objeto de la oposición¹⁰³. Entre ambas convocatorias es posible que estuviera vinculado al ámbito turolense; Jesús M. Muneta localiza entre 1662 y 1674 a un tal “Monserrate” en las fuentes catedralicias de Teruel y Albarracín¹⁰⁴.

A la luz de las fuentes citadas por Ferrer Ballester, no parece que fuera la falta de preparación y conocimientos lo que privó a Monserrat de la plaza de Maestro de Capilla del Patriarca a cuya oposición acudió en 1674¹⁰⁵. A este proceso sólo concurrieron dos opositores, Monserrat y Ortells, y “ambos superaron el examen”; sin embargo el resultado se demoró varios meses resolviéndose a favor de Ortells, que se había formado en la Capilla del Patriarca¹⁰⁶. Ortells además de antiguo colegial del Patriarca, debía gozar de buenas influencias en Valencia a juzgar por lo ocurrido tres años después cuando consiguió el magisterio de la capilla de música de la Catedral Metropolitana de Valencia cuyo proceso, a juzgar de nuevo por las fuentes

¹⁰² *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, “V. Monserrat, Roch”.

¹⁰³ FERRER BALLESTER, M^a T.: op. cit. p. 20. Sobre las capillas de la ciudad del Turia en el s. XVII: RUIZ DE LIHORY, José, *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903, p. 387-429.

¹⁰⁴ MUNETA, J. M.: “Música Polifónica en la catedral de Albarracín durante los s. XVI y XVII”, *Nassarre vol. I-1* Zaragoza, 1984, p. 30. En 1663 un opositor denominado Monserrate concurrió sin éxito a las oposiciones a magisterio de capilla de la Catedral de Teruel (ACT, 31 de Agosto); Muneta, sin llegar a identificarlo con Roque Monserrat, apunta que este opositor inmediatamente pudo acercarse a Albarracín y ocupar entre 1663 y 1668 interinamente el magisterio vacante por muerte o defunción de Matías Antonio Díaz, en cuyo archivo se conservan dos obras firmadas por un tal Monserrate, una “Misa a Ocho voces” con acompañamiento., y el motete “O quam Suavis”, a 8v (Sig. Ant. 2-B-634/9)

¹⁰⁵ FERRER BALLESTER, M^a T.: op. cit. p. 20-21, 56.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 20-21. “La visita era una inspección periódica que llevaban a cabo autoridades civiles y religiosas de Valencia, de forma periódica, para que todo en el Colegio se hiciese de acuerdo a las constituciones del fundador. Estas quedaban registradas en el libro de visitas que se conserva en el Archivo del Patriarca). Pues bien, el 9 de junio la visita ordenó al colegio que proveyera la capellanía, de lo contrario lo harían ellos. Efectivamente, en la visita del 14 del mismo mes se nombró a A.T. Ortells capellán primero con todos los derechos y obligaciones expuestas en el edicto de la oposición”.

documentales, presentó ciertas irregularidades¹⁰⁷. No obstante, Ortells ha pasado como un músico muy relevante del que dan cuenta tratados tan rigurosos como el que Francisco Valls escribe a mediados del s. XVIII¹⁰⁸.

Después de todos estos infortunios opositoriales el cabildo de Orihuela, sin evidencias de proceso selectivo alguno, concede a Roque Monserrat el 13 de julio de 1676 el magisterio de la “Música”. Es posible que influyera el organista de la catedral de Murcia en aquellos momentos José de Monserrat, cargo que, aunque con intermitencias, ocupó hasta entrado el S. XVIII¹⁰⁹. Roque debía ser hermano de José Monserrat a juzgar por las siguientes evidencias:

- a. Coincidiendo con las “idas y venidas” de la sede murciana de José Monserrat, aparece en el Acta de 24-VII-1677 de Orihuela referencias al *yermá* (hermano) de Roque Monserrat *que está per nomear organista*;
- b. En el Acuerdo de 6-IX-1694, Joseph Muñoz de Monserrat, sobrino de Roque¹¹⁰ y organista de Orihuela, obtiene permiso para ir a opositar a Sevilla siempre y cuando venga su tío el organista de Murcia a suplirle, puesto que a la sazón ocupaba José Monserrat.
- c. La plaza de organista de la Catedral de Murcia, y parcialmente la de Orihuela, estuvo vinculada a lo largo de todo el periodo estudiado con familiares de Monserrat, bien por vía paterna o materna (Muñoz Monserrat). Después de José

¹⁰⁷ FERRER BALLESTER, M^a T.: op. cit. p. 26. Cita la siguiente fuente: BUV (Biblioteca de la Universidad de Valencia), Ms 59, *M^o Joachim Ayerdi/ Noticias/ de Valencia i son Regne/ de 1661 A 1664/ i / de 1677 A 1679: sisse libre de totes les/ novetats y coses en / Valencia Sucse / ides desde / lo any /1677 hasta 1679. fol. s.n. “Maig 1677”*: Es diu lo mestre/ Antoni Ortells y es molt docte en la facultat de la mú/sica, si be encara que es defendera molt be en / totes les dificultats que es demanaren en los ex/men y en lo villansico que es compongue de re/pent a les vintiquatre ores en guardes de vista,/ si expediren los demás perque foren molt mi/llor, no obstant que el musichs de la capilla, / per deslloir als altres, els cantaren malament/ sent tan bons, y el de este sent tan roïn el/ cantaren molt be, perque tota la Capilla estava apasionadíssima por ell. BUV, ibid.: A 14 de dit mes no obstant habien pasat los edic/tes y se havien comensat les oposicions, el mes/tre del Colechi del S. Patriarca es despedí de/ dit Colechi el dia avans y vingue a la seu y/ se oposá. Y el cabildo li admitti lo opsió/ no obstant havien paat los dies dels edic/tes. Y dita vesprada entra ell y lo altre que quedava a exament cantant la capella obres/ seues foren examinadors (...).

¹⁰⁸ Son varios los párrafos que Valls dedica en su tratado a la música de Ortells, especialmente referidos a su maestría en el tratamiento de la música destinada a templos de grandes dimensiones. De esta relevancia de Ortells en el tratado de Valls da cuenta MARTÍN MORENO, A.: op. cit. , p. 165.

¹⁰⁹ Estas intermitencias se refieren a sus estancias en el Patriarca de Valencia y Orihuela en 1677, y Jaén entre 1687 y 1691; en mayo de 1677 fue nombrado organista del Patriarca de Valencia (FERRER BALLESTER, M^a T.: op. cit. p. 64.), no debió ocupar este puesto pues en 1687 cuando se le ofrece el mismo puesto en Jaén, era de nuevo organista de Murcia; en Jaén estuvo entre 1687 y 1691 cuando regresa a Murcia (JIMÉNEZ CABALLÉ, P.: “V. Monserrat, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*)

¹¹⁰ ACO, vol 15, 82r, Acuerdo de 6-IX-1694.

Montserrat, aparecen como organistas de las sedes de Orihuela o Murcia los siguientes:

- Joseph Muñoz Monserrat, sobrino de José y Roque Monserrat, organista de la Catedral de Orihuela hasta 1694, cuando accede por oposición al mismo cargo en Sevilla, donde permanece hasta su jubilación en 1740, y donde redactó un tratado de música¹¹¹. En Orihuela ocupa su puesto en ese mismo año José Gil¹¹².
- Juan Muñoz Monserrat, organista de la Catedral de Orihuela desde 1721, tras la muerte de José Gil¹¹³.
- Pedro Muñoz Monserrat, organista de la Catedral de Murcia en 1725, cuando manda carta aprobando los capítulos de la composición de órgano que hizo en aquel año Agustín Navarro¹¹⁴

Todas las referencias señalan a José de Monserrat como hermano de Roque. Ambos por lo tanto serían hijos de Antonio Monserrat y de Candia Monfort, que en 1654, año del nacimiento de José, eran vecinos de Villafranca de Morella (Castellón)¹¹⁵.

2.5 Incorporación de Navarro a la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.

a) Infante de Colorado y tiple: 1678-1682.

Durante su magisterio Montserrat modernizó la capilla de música y llevó a cabo una intensa labor pedagógica; con él se formarían no sólo Mathias Navarro, su sucesor en el cargo, sino también algunos de los músicos más relevantes de la capilla de música de este último.

Esta renovación se inició de forma evidente en 1678, fecha en la que coinciden el último brote de peste que sufrió la comarca de Orihuela en el siglo XVII, el inicio de la ausencia de Comes maestro de capilla titular y jubilado, y una importante subida del salario que percibía Monserrat, maestro sustituto.

En el acta capitular de 20-X-1678, el Cabildo deja constancia de la notable *ausencia de voces* y acuerda una serie de actuaciones para solucionar este problema¹¹⁶.

¹¹¹ ¹¹¹ MARTÍN MORENO, A.: op. cit. p. 186.

¹¹² ACO, vol 15, 105v, Acuerdo capitular de 27-I-1695.

¹¹³ ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 5r. Obtuvo la plaza por oposición y empezó a servir como organista el 25-XII-1721.

¹¹⁴ NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en...I.Catedral y Parroquias*, p. 119.

¹¹⁵ JIMÉNEZ CABALLÉ, P.: "V. Monserrat, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Entre ellas determinó entregar al maestro de capilla *cierta cantidad corta, para el gasto de ir a las montañas a buscar tiples para la Capilla de Musica de esta Stª Iglesia*¹¹⁷. Es de suponer que esta zona “de las montañas”, expresión que en mi opinión alude a las Sierras que rodean el valle del Vinalopó y otras zonas del Obispado, que no sufrieron por igual que el Valle del Segura el azote de la peste. Elche no está en esa área montañosa, pero sin duda a la capilla de la cercana villa ilicitana debió llegar noticia de la precariedad vocal de la “Música” de la Catedral.

El nombre de Mathías Navarro aparece por primera vez en las fuentes catedralicias oriolanas en el Acta correspondiente al cabildo de Infantes celebrado el 13 de diciembre de 1678, del siguiente modo:

Decreverunt que admiten per infants de coro de vermell a Rogeret y Luiset Perpent, y de morat a Ros, Caro y Fleta

Decreverunt que admiten a los percanssos de dita Stª Iglª aixi de Música com. De turn y boxart y perpetúan en les quals pera poderse ordenar a Felip Roca Oleruqe Musich de la vila de Cabdet y se assignen de salari casqun any vint lliures de moneda per tiple si placuerit Ilmº Epcº pro tepmpore existenti en raho de dita orden.

Admiten a percanssos a Mathias Navarro [al. margen y de otra mano]

*Decreverunt que admiten als percanssos de musica de dita Stª Iglª a Matías Navarro de la vila de Elig tiple y le asignen de salari cascun any vint lliures de moneda*¹¹⁸

Resulta sumamente necesario conocer la totalidad del contenido de este texto para valorar correctamente la información que contiene¹¹⁹. El acuerdo no especifica si Mathías estaba en edad infantil, simplemente alude al papel de tiple que va a realizar, función como ya hemos expuesto de los Infantes de Colorado. Este dato se confirma a partir de los Libros de Entierros correspondientes al periodo 1679-1681, en los que figura en el grupo de Infantes de Coro¹²⁰. Por lo tanto cabe valorar que los emolumentos asignados a Mathias y Felip Olerque proceden de la dotación de Infantes cuyo importe de 40L coincide con la suma de sus salarios. El hecho de que los dos “infants de vermell” Rogeret y Lluiset, admitidos en ese acto quedaran sin dotación indica que no

¹¹⁶ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 20-X-1678: *Avia mucha falta de los de voces: Providencias efíca del Cabildo pº remediar esta falta: V Capellánias de Rey encomendadas; y mas V Mº de Capilla: ô à 20 de 8bre, 13 y 15 de Xbre.*

¹¹⁷ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 20-X-1678.

¹¹⁸ ACO, vol 14, f.160v. Acuerdo de 13-XII-1678.

¹¹⁹ CAPDEPON, P: op. cit. p. 169. Capdepón sólo transcribe a parte final de este documento en la que figura el nombre de Matías Navarro.

¹²⁰ Figura como infante de coro en: LECO, nº 82, año 1679, s/f, Entierro de 5 de enero. El de 1680 no se conserva. LECO nº 85, año 1681, s/f, figura en los entierro de 2 de enero y por última vez el 13-XII.

tenían la formación musical de Mathias, que según mis cálculos debía contar al menos con 12 años de edad¹²¹.

Como no se conservan Libros de Fábrica correspondientes al periodo comprendido entre junio de 1679 y junio de 1681, no es posible comprobar si se le asignó algún otro tipo de salario durante el periodo que sirvió como infante y tiple.

Su nombre aparece por última vez como infante de colorado en el cabildo de 13-XII-1681, cuando se reparte la asignación correspondiente 40L, y que han de percibir a lo largo de 1682. No consta documentalmente su despido pero su nombre ya no aparece en el cabildo de Infantes de 1682. Considero que debió servir como tal sólo hasta los primeros meses de 1682, pues en el entierro de la Marquesa de la Granja celebrado el 29-III-1682, su nombre no figura en el grupo de infantes de coro sino entre el clero de la Catedral que intervino en esos funerales¹²². Este dato revela que posiblemente desde su despido como infante de coro, cuando contaba con unos 16 años, considerara abrazar la carrera clerical, requisito para ocupar un oficio musical relevante tanto en la Catedral de Orihuela, como en cualquier otra sede del Reino de Valencia.

b) Como corneta admitido sin sueldo: 1682-1686.

Considero que entre 1682 y 1686 permaneció vinculado a la capilla oriolana en calidad de corneta segundo o bajón tercero, destrezas que debió haber aprendido de su padre. Esta opinión se fundamenta en los siguientes datos:

1. El nombre Mathias Navarro no figura en ninguna Carta de Descargo de los Libros de Fábrica correspondientes a los ejercicios de 1681-82, 1682-83, ni en los siguientes. Tampoco figura en ninguno de los informes de salarios contenidos en los Libros aludidos, y que contienen información de dotaciones salariales desde 1672¹²³.
2. El oficio de corneta segunda no estaba dotado económicamente en la Catedral de Orihuela, siendo desempeñado por un acogido sin sueldo, de quien no siempre consta el nombre. El corneta segundo tenía asignada porción en la música al igual que el resto de ministriles, por lo que percibía los percances de música extraordinarios, como los que correspondían los músicos por acudir a funerales. La misma situación caracterizaba al bajón tercero.

¹²¹ En el epígrafe correspondiente he situado el nacimiento de Mathias Navarro en 1666 o antes. CAPDEPON, P: op. cit. p. 169. Paulino Capdepón a partir de la fecha de incorporación a la capilla como niño de coro y siguiendo la edad que Samuel Rubio estima como habitual para incorporarse a este cargo, considera que en 1678 debía tener 10 años y sitúa su nacimiento hacia 1668.

¹²² LECO nº 87, año 1682, s/f. 29-III-1682, Entierro de la Marquesa de la Granja.

¹²³ LF nº 1818, ejercicio 1681-82, fol 46r.

3. En los Libros de Entierros del periodo 1683-86 Mathías Navarro figura a continuación de Máximo Pérez, corneta primera, o de Gaspar Onteniente, bajón primero¹²⁴. Figura por última vez y en el lugar acostumbrado, en el entierro celebrado el 11-V-1686¹²⁵. Estos listados presentan siempre un orden similar por lo que a partir de la posición que ocupa Navarro en ellos se puede suponer que realizaba la función de corneta segundo, o de bajón tercero. En todo caso figura en la posición habitual de los ministriles.

c) Formación de Navarro entre 1678 y 1686.

Durante el periodo en que Navarro permaneció en la Catedral de Orihuela como niño de coro recibió formación literaria y musical. El cabildo pagaba cuatro libras anuales al sacerdote Raymundo García, por enseñar gramática a los Infantes¹²⁶, al tiempo que la formación musical tanto de éstos como del resto de músicos dependía del Maestro de Capilla, a la sazón Roque Monserrat. Según Samuel Rubio, desde el siglo XVI las “lecciones” impartidas por los maestros de capilla no sólo 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, pausas y ligaduras; después copiaran motetes y los cantarán; “los mozos de coro que se sentían con cualidades para la composición y aspiraban a practicarla (como debía ser el caso de Mathias), estudiaban además de todo lo anterior el arte de la “compostura”¹²⁷. En la Catedral de Orihuela y su entorno existen evidencias suficientes de estos procedimientos.

El aprendizaje de la lectura y escritura musical se iniciaba, por tanto, en la copia e interpretación de música polifónica. A partir de los libros conservados en la Catedral de Orihuela y de los inventarios de obras que figuran en las actas del Consell de Elche podemos intuir el repertorio de que disponía Navarro como ejemplo. En el Inventario fechado en 1686 en Elche¹²⁸ figuran obras manuscritas de Fray Antonio de Jesús, concretamente *la misa que se canta el dia de Nostra Senyora*, de Tavares un Dixit

¹²⁴ Sirva de ejemplo LECO nº 91, año de 1684, s/f, 30-VI-1684.

¹²⁵ LECO nº 94, año de 1686, s/f, 11-V-1686. Aparece el nombre de Mathias Navarro en el lugar acostumbrado, normalmente detrás de Máximo u Onteniente y a veces encima de Sánchez, organista.

¹²⁶ ACO, vol. 14, fol 233v, Acuerdo de 13-XII-1681.

¹²⁷ RUBIO, S.: *Historia de... vol II*, p.36.

¹²⁸ ArHE, Racional de 1630, fol 58, Acuerdo de 2-IX-1686, transcrito en NAVARRO MALLEBRERA, R., NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos...”, p. 209-210.

Dominus a 12¹²⁹, de Teodoro Ortells una misa a cuatro coros, la Consueta de *la festa de Nostra Senyora de la Asuncio*, y un libro impreso de Tomás Luis de Victoria. En el inventario que firma Roque Monserrat al despedirse de la Catedral de Orihuela en 1692, figuran composiciones de este autor y una Pasión del Duque de Calabria¹³⁰, al igual que en el inventario de Elche. En los Libros de Coro del archivo catedralicio oriolano se conservan de obras Palestrina, Victoria, y Guerrero¹³¹. Por otro lado, la presencia de obras policorales en la Capilla de Elche, revela cómo Navarro desde sus inicios como músico pudo estar familiarizado con la práctica y escritura policoral, en aquellos momentos en pleno apogeo.

Una vez dominadas la escritura y la interpretación vocal, la enseñanza musical se individualizaba según las cualidades e inclinaciones del educando, tal y como revela una carta que el Cardenal Belluga remite en 1724 al cabildo de Murcia, expresando su deseo de crear en esa ciudad un “Colegio de niños de coro y seminario de músicos”. Este documento revela que la “compostura” se reservaba a grupo reducido de infantes, que durante su proceso formativo podían ejercer como ayudantes del maestro, y cuya designación dependía también de él¹³². En relación con esta práctica en el Archivo Catedralicio de Orihuela se conservan unos Cuadernos de “compostura de contrapunto”, escritos en las últimas décadas del S. XVIII por José Alejandre López que se declara alumno de Joaquín López, en aquellos momentos infante y maestro de capilla de Orihuela respectivamente¹³³. La mayor parte de ellos corresponden a José Alejandre López que se declara alumno de Joaquín López, y que ejercería de maestro de Capilla en Alicante y en la propia Orihuela durante las primeras décadas del siglo XIX, tras la muerte de su maestro. Curiosamente, la trayectoria y relación entre Alejandre y López coincide con la existente entre Navarro y Monserrat.

Todo indica que Navarro aprendió “compostura” y otras destrezas inherentes al magisterio de capilla con Roque Monserrat, quien, durante su estancia como Infante y

¹²⁹ MARTÍNEZ MILLÁN, M.: op. cit. p. 129. Se trata de una composición de Manuel o Nicolás Tavares, padre e hijo, originarios de Portugal. Manuel Tavares llegó a Cuenca en 1638, falleciendo ese mismo año. Tras su muerte ocupó el magisterio su hijo que ejerció manteniéndose en este cargo hasta 1647.

¹³⁰ Esta pasión también es mencionada en los Libros de Actas de la Catedral de Orihuela. Posiblemente se trate de una composición de Pere Pastrana (c. 1480-d. 1559), que perteneció a las Capillas de Fernando “el Católico” y Carlos V, y ejerció el magisterio de la del Duque de Calabria (RUBIO, S.: *Historia de... vol II*, p. 137).

¹³¹ CLIMENT, J.: *Fondos, vol IV Orihuela*, p. 13-24. Uno de los libros de coro, concretamente el numerado por Climent como XII, al que faltan los folios iniciales, contiene nueve composiciones a cuatro voces: una misa de Palestrina, un motete de Navarro y una antífona y seis motetes de Navarro (p. 23-24).

¹³² PRATS, C.: op. cit., p. 891-892.

¹³³ CLIMENT, J.: *Fondos, vol IV, Orihuela*, p. 28.

tiple en Orihuela hasta diciembre de 1681, advirtió las cualidades del ilicitano. Su formación se completó entre 1681 y 1686, periodo que permaneció en la capilla de la Catedral de Orihuela realizando funciones de ministril bajo la tutela de Roque Monserrat, al tiempo que desarrollaba los primeros pasos en su carrera como eclesiástico.

3. Actividad de Mathias Navarro como maestro de capilla.

3.1 Magisterio en Elche: 1686-1692.

a) Nombramiento de maestro de Capilla de Elche.

En 1686 cuando Navarro contaba con 20 años, fue postulado para el cargo de Maestro de la Capilla de la ciudad donde había trascurrido buena parte de su infancia y en la que había iniciado su formación musical.

Las publicaciones referentes a la Capilla de Elche adolecen de cierta parcialidad pues se centran respectivamente en el estudio de diferentes corpus documentales¹³⁴, lo cuál dificulta una visión unitaria de ciertos cargos de esta capilla. Ejemplo de ello son las noticias acerca de la trayectoria ilicitana de Mathias Navarro, hasta el punto de incurrir en algunos casos en notables contradicciones¹³⁵. Cabe destacar que la coincidencia en el tiempo de varios Navarro colabora en no pocos equívocos.

Cuando Navarro ocupó el magisterio de la capilla de Santa María de Elche en 1686, ésta estaba sostenida económicamente por instituciones religiosas y laicas. El oficio de Maestro de Capilla no estaba erigido canónicamente, por lo que sus emolumentos estaban constituidos como salario, y por esta razón podía aplicarse a laico o seglar, y otorgarse o privar de él mediante acuerdo de quien sostenía este oficio económicamente. Los emolumentos del Maestro de Capilla se dividían en dos partidas con finalidades distintas, otorgadas respectivamente por la Junta de Parroquia y por el Consell. La partida de la Fábrica ascendía a 80Libras y agrupaba las cantidades aportadas por diferentes instituciones religiosas. La finalidad de este salario era el mantenimiento del culto anual musical del templo de Santa María. La partida procedente del Consell ascendía a 30Libras; fue habilitada en 1609 con la finalidad de sostener económicamente las funciones musicales que tenían lugar durante las Fiestas de Nuestra Señora de la Asunción. Esta duplicidad de patronazgo se materializaba en la

¹³⁴ Remito al inicio del Capítulo V donde indico la bibliografía existente sobre este asunto.

¹³⁵ MASSIP I BONET, F.: op. cit. p. 63. Massip afirma que Mathias Navarro ocupó el magisterio de la misma en 1672, cuando debía contar con 6 años de edad. En ese año es su padre quien es nombrado Maestro de Ministriles, posiblemente causa de esta confusión.

doble designación que Fábrica y Consell hacían del maestro de capilla, y que normalmente coincidía en el mismo sujeto, aunque no necesariamente siempre ocurrió así¹³⁶. Contrariamente a lo que ocurre con las dotaciones asignadas al magisterio, en el caso de los ministriles Consell y Fábrica colaboraban en una misma dotación sin distinguir una diversa finalidad en las mismas¹³⁷.

La propuesta de Mathias Navarro para el magisterio de la Capilla de santa María se produjo el 1 de septiembre de 1686 y fue iniciativa de Natario Valero, Vicario Foráneo, -máxima representación del Obispo en la ciudad y Vicariato de Elche-, quien presidía la Junta de Parroquia de este templo. Desde 1677 ejercía el magisterio Mosen Gregori Brufal que también sucedió a Navarro en 1692. Don Natario Valero justificó el nombramiento de Navarro, y la consiguiente sustitución de Brufal por los siguientes motivos¹³⁸:

1. En 1686 se concluía el tramo de la nave comprendido entre los pies y el crucero, y se decidió el traslado de los cultos a la nueva edificación¹³⁹. Este traslado precisaba la necesaria solemnidad, para lo que era necesario componer música para tal efecto, *la traslació de nostro amo a de ser luego y la música sea de compondre*. Brufal no debía estar capacitado para la composición, rasgo que se justifica que en el inventario de partituras de la capilla que el consell entrega a Navarro tras su

¹³⁶ CASTAÑO GARCÍA J.: op. cit. p. 17-18. Castaño apunta la procedencia múltiple de los emolumentos asignados al Maestro de Capilla, y la finalidad concreta de cada uno de ellos.

¹³⁷ Esto se desprende de la respuesta del consell de 11-VI-1685 a un memorial presentado por tres músicos, y que transcribe NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: "Catálogo de documentos...", p. 209.

¹³⁸ A continuación copio el texto que se "glosa" en los tres apartados que siguen y que está extraído de ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2, fol. 175, Junta de Parroquia de 1-IX-1686: *dient que en la present parroquia per a nominar mestre de Capella per so de la iglesia mayor está en acabanses un tros de aquella y la traslació de nostro amo a de ser luego y la música se a de compondre y posar el ministeri de la festivit de nostra senyora en bona forma si pot ser amb musics de la terra y que el mestre de capella que per la present parroquia es nomenara que tinga obligació de guardar y observar los capitols y ordenació contesos y mencionat en este memorial , y que aja de servir de obligació a per lo temps expresat en aquel y ab la renta que en aquel se expresa y señala*

¹³⁹ NAVARRO MALLEBRERA, R. y VIDAL BERNABÉ, I.: "El arte en al provincia de Alicante durante la Edad Moderna" en *Historia de la Provincia de Alicante, vol IV, La Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia, 1985, p. 450-451. Tras el derribo de la edificación anterior las obras del actual templo de Santa María se habían iniciado por los pies del templo en 1672, según las trazas del arquitecto genovés Francisco Verde, a quien tras su muerte en 1674, sucedió Pedro Quintana. Nicolás de Bussy, estrasburgués, realizó la portada y se hizo cargo de las obras entre 1674 y 1680; finalmente desde esa fecha y hasta su conclusión dirigiría las obras Juan Fauquet Verde, sobrino de Verde, tracista de la obra. En cuanto al progreso de la construcción en el momento en que Navarro se hizo cargo de la capilla ilicitana PERPINYÁ, S.: op. cit. Capítulo. XIII, fol. 52r: *En el año 1685, en 6 de junio, Vicente Antón de la Maesre, siendo depositario de las rentas de la fábrica y obra de la iglesia de Nuestra Señora de la Assumpción, cuidando del maestro y oficiales que trabaxavan arriba de dicha iglesia, que aún estava sin cubierta, éste fue a passar por una orilla, por ensima de la quarta ventana que ay en dcha yglesia, a mano derecha, a las últimas de arriba; y se le prendió el espadín y le hizo caer y llamando a esta devota ymagen, dio en el bastimiento que havía y se quedó en la corisa de dicha iglesia.*

nombramiento su nombre aparece exclusivamente como copista y “arreglador”¹⁴⁰. La relevancia del nuevo templo y su categoría en la Diócesis requería un maestro de capilla que dominara todos los aspectos de su oficio.

2. Una vez instalados los cultos en el nuevo templo el maestro de capilla debía contribuir a *Posar el ministeri de la festivitiat de nostra senyora en bona forma si pot ser amb musics de la terra*. Las palabras de este acuerdo dejan constancia que entre 1673 y 1686 el Misteri había sufrido una notable alteración, derivada de su traslado a otro templo y de la precariedad económica. Se precisaba, por tanto, un maestro de capilla hábil en la dirección e interpretación de la capilla para devolver a la Festa a su antiguo esplendor, así como adaptarla al nuevo espacio que se había edificado para su “escenografía”.

3 El deseo de contar “con músicos de la tierra”, encierra la constante preocupación de los Patronos por contar con intérpretes hábiles para la Festa, lo cuál les obligaba a traerlos de fuera cuando en la propia capilla no los había. Navarro aseguraba una vinculación afectiva con la villa y con la capilla, donde se había desarrollado su infancia e iniciado su trayectoria musical.

El hecho de encontrar a Navarro hábil para componer música y para dirigir la interpretación de la capilla, sólo podía evaluarlo un experto en la materia. Desconozco los conocimientos musicales del Vicario Foráneo don Natario Valero, pero no que en estos casos el clero solía aconsejarse de personal cualificado como por ejemplo el maestro de capilla de Orihuela, donde hasta ese momento servía Mathias.

La Junta de Parroquia sancionó en esa misma sesión celebrada el 1 de septiembre de 1686 la elección de Mathias Navarro como maestro de Capilla. Éste tomó posesión del cargo figurando su padre como “fiador”, y, junto con él, firmó un juramento en el que se comprometía a cumplir las obligaciones del magisterio de la capilla, y por el que percibiría un salario de 80Libras. Este documento, redactado a continuación del acta de 1 de septiembre, está expresado en los siguientes términos:

Ditis die (1-IX-1686) etcétera.

Mathias Navarro obligació y de Llois Navarro son pare.

Mathias Navarro mestre capella nomenat per la antecedent parroquia principal obligat y LLuis Navarro son pare fiança y obligats los dos junts et in solidum gratis et cum presente et prometen y se obliguen a la parroquia de la iglesia mayor fabriquer y parroquians de aquella en que lo dit Mathias Navarro servirà de Mestre de Capella sons nomenat en lo dia de hui y assistirà sin falta a les obligacions que tenen formats mestre de Capella confor a dicho oficio y segons

¹⁴⁰ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2, fol. 175, Junta de Parroquia de 1-IX-1686.

las partes promisions y obligacions apurades y acords en lo antecedent memorial de capitols y presentat en dita parroquia los cuals capitols contesos en dit antecedent memorial segons en la forma que en aquel se contenten y se certifique y prometen observar y guardar y en cumplir lo contens en aquellas y aís en lo temps referits en aquels compre lo salari en aquel especificat de 80 lliures en lo modo en que aquel se especifica per a tot los casos y cumplir obligació con persones y bons oficis¹⁴¹.

Al día siguiente, 2 de septiembre, tuvo lugar el nombramiento o confirmación en el cargo por parte del Consell. En ese mismo acto se le hizo entrega a Navarro de las partituras que obraban en poder de la Ciudad y que interpretaba la capilla en las fiestas de Nuestra Señora, Semana Santa y otras solemnidades. Entre ellas figura un *Consueta de la Festa*, o partitura de Misteri. Este manuscrito musical sería anterior al hoy conservado copiado en 1709.

La presencia de Luis Navarro en calidad de fiador revela que su hijo era en aquel momento menor de edad. Todavía lo era en 1687 como refleja un documento firmado en ese año por Luis Navarro en el que se hace cargo de un pago relacionado con la actividad de maestro de capilla, que desempeñaba su hijo¹⁴². Mathias Navarro debió alcanzar los 24 años en 1690, pues en el 15 de mayo de ese año solicitó al consell permiso para su ordenación sacerdotal¹⁴³.

b) Desarrollo del magisterio en la Capilla de Elche.

Navarro estuvo al frente de la capilla de Elche hasta mayo de 1692. Sus obligaciones incluían dos sesiones diarias de ensayo y docencia, dedicando la sesión de mañana al canto de órgano y la sesión de tarde al canto llano. Además, tenía que dirigir la música en aquellas sesiones que le indicara el clero de Santa María, y preparar y buscar voces para la interpretación anual del Drama Sacro conocido como *Misterio de Elche*. En suma, aparte de la dedicación que debía al Misteri, realizaba en Santa María labores de maestro de capilla y de sochantre.

Durante el periodo que permaneció en Elche, Navarro debió realizar una labor muy notable, como docente y compositor, a juzgar por las obras que depositó en el Consell cuando abandonó el cargo. El 8 de mayo de 1692 hizo entrega de estas obras adjuntando en un memorial la relación de todas ellas. En ese memorial figuran por

¹⁴¹ ArBE, Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2, Actas de la Fábrica, fol. 176r.

¹⁴² ArHE, Libro Racional (1686-1706) n° 202, Junta 7-I-1687, transcrito CASTAÑO GARCÍA J.: op. cit. p. 508.

¹⁴³ NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a.: “Catálogo de documentos ...”, p. 210. El 15 de mayo de 1690.

separado las obras que le entregaron en 1686 y las que él añade de su autoría, y que son las siguientes:

Primo una missa a denou

Item, un Dixit Dominus a tretse.

Item, un Magnificat a onse

Item, dos primeres lamentacions a huit per a Dimecres y Dijous Sant.

Item, un miserere a dotse per a la Semana Santa.

Item, u Regina Caeli Letare per a dia de Pascua a huit¹⁴⁴.

Todas estas partituras debieron ser compuestas por Navarro durante su estancia en Elche para los cultos de la iglesia de Santa María, fundamentalmente para Semana Santa, Pascua y la Asunción. Además de en estas fiestas la capilla intervenía en Navidad y Corpus, y en todas aquellas procesiones de la Mare de Deu o a aquellas que acudiera el Consell. Estas composiciones se mencionan íntegramente en las posesiones de Antonio Navarro, hermano de Mathias, en octubre de 1700, y parcialmente (sin la Misa a 19 voces) en mayo de 1704 cuando este mismo maestro cesa¹⁴⁵. Con posterioridad no vuelven a mencionarse en el Libro Racional del Consel.

Varias se conservan actualmente en el Archivo de Orihuela; allí se custodian las partichelas de tenor y alto de un de un Miserere a 12 voces, un “Dixit dominus” a 13 que forma colección con otras composiciones para vísperas, donde figuran tres “Magnificat”, y también la partitura una misa a 19 voces en una cuidada copia autógrafa y fechada en 1689¹⁴⁶.

Esta última posiblemente fue compuesta para la consagración del templo de Santa María, que tuvo lugar durante su magisterio. En esa ocasión Navarro tuvo una oportunidad magnífica de dar a conocer su arte durante los actos litúrgicos que con tal motivo se realizaron, y a los que acudieron las principales instancias civiles y eclesiásticas de la Diócesis.

Junto a estas obras estimo de este periodo el dúo de altos “Ha de las flores” dedicado a la Asunción de la Virgen, y del que doy cuenta más adelante. En cuanto a su intervención en el Misteri, como director musical se ocupó de la adaptación de la

¹⁴⁴ ArHE, Racional de 1630, fol. 6, Acta de 8-V-1692. Transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R., NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos...”, p. 210.

¹⁴⁵ ArHE, Racional 1640, fol. 67, Acta de 29-V-1704, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, OP. CIT. P. 212.

¹⁴⁶ CLMENT, J.: *Fondos IV Orihuela*. Estas composiciones aparecen catalogadas respectivamente bajo los números 1291, 1226 y 1204.

Música a la tramoya ideada para el nuevo templo, aunque considero que también intervino en la partitura. En 1690 la construcción estaba lo suficientemente avanzada para permitir que las escenas en que intervienen los aparatos aéreos se realizaran en el crucero, con la escenografía que ha pervivido hasta la actualidad, tal y como reflejan dos acontecimientos milagrosos narrados en el manuscrito de Perpinyá. Ambos hechos sucedieron en las representaciones del Misteri, de los años 1690 y 1691; en la primera ocasión no se calculó correctamente el peso del Araceli en la Festa (el 15 de agosto), en el segundo cayó un ala del ángel que baja de la “magrana” en la Vespra (el 14 de agosto)¹⁴⁷. El texto que se refiere al Araceli es el siguiente:

En el día 15 de agosto de 1690, subiendo esta devota imagen en el Araceli con los quatro que hacen los ángeles, que vienen a los lados tañendo varios instrumentos y cantando lo que se expresa en la Consueta, y estando sesenta palmos del suelo,...

La descripción de los elementos musicales de esta escena es similar a la actual, especialmente en la descripción del contingente interpretativo. La música del Araceli se distingue del resto de las secciones polifónicas que integran el Misteri además de en el contingente interpretativo, en su estilo musical, en estilo vocal, y en la presencia de instrumentos obligados. Esta escena es la única en la que los instrumentos realizan partes diferentes a las vocales, y en la que ha pervivido la intervención del arpa como intérprete del continuo, hoy apoyada por las guitarras.

Todo ello son rasgos que la acercan al estilo de Navarro. Es posible que con ocasión de la consagración del templo en 1689, Navarro decidiera revisar esta parte musical, que hasta ese momento se hubiera mantenido en estilo monódico como la del Ángel. Salvo el arreglo que Mn Brufal hizo de una misa de Ortells, no hay evidencias de composiciones de sus antecesores en el cargo durante el s. XVII, por lo que resulta difícil que la musicalización del Araceli se realizara con anterioridad a su magisterio, tanto cuanto además el propio templo estaba en construcción. Por todo ello considero muy probable que la versión original del *Araceli* del Misteri que se interpreta actualmente, y que figura en el Consueta de 1707 sea obra suya¹⁴⁸.

¹⁴⁷ PERPINYÁ, S.: op. cit. Capítulo. XIII, fol. 52v:

¹⁴⁸ Este asunto se aborda en un artículo en prensa.

3.2 Magisterio en Orihuela: 1692-1727.

El magisterio de Navarro en Orihuela se desarrolló entre mayo de 1692 y el 7 de marzo de 1727, fecha de su fallecimiento. Tomó posesión de la Capellanía Real afecta al magisterio el 6 de Julio de 1696, desempeñando hasta ese momento el cargo interinamente. Este periodo de casi treinta y cinco años está marcado por los acontecimientos de la Guerra de Sucesión acaecidos en 1707 y por sus consecuencias, que se prolongaron hasta 1710. Por este motivo, el magisterio de Navarro puede dividirse en dos etapas: la primera entre 1692 y 1710, incluida en el periodo Barroco Pleno, y la segunda comprendida entre 1711 y 1727, y que se desarrolla en el Barroco Tardío¹⁴⁹. Ambas se distinguen en los rasgos musicales de la producción de Navarro, en la disposición de los elementos musicales que integraban la capilla, y en una situación política y económica diversa.

3.2.1 Nombramiento como maestro interino.

Roque Monserrat dejó la “Música” entre noviembre de 1691, cuando el cabildo acuerda liquidarle la cantidad que le corresponde de la Quinta casa antes de su marcha a Murcia¹⁵⁰, y febrero de 1692, cuando asignan al arpista 10L de las 13L que la Quinta Casa tenía aplicada al Maestro de Capilla¹⁵¹. En el Libro de Fábrica correspondiente al ejercicio 1691-92, figura su nombre como receptor de dos tercias, una de 28L 17s 4d y la otra con 9L 2s 6d¹⁵². La suma de ambas asciende a 37L, 19s, 10d, cantidad inferior al salario anual que le correspondía de la Fábrica. El prorrateo de esta cantidad permite situar su presencia hasta finales de noviembre, pasado el meridiano del ejercicio.

En los Libros de Actas Capitulares correspondientes a finales de 1691 y a 1692 se multiplican las referencias a cuestiones económicas, especialmente referentes al cobro de censos y a la percepción de diezmos, pero ninguna noticia de la admisión de Navarro como sustituto de Monserrat. La primera mención de éste data de 5 de septiembre de 1692 y en ella sólo se recoge que el cabildo paga 5 libras por *un armario con llabe* que habían encargado para el maestro de capilla, y que se colocó *al lado del altar de las almas*¹⁵³. Existen evidencias en otras fuentes que permiten afirmar que Mathias Navarro se ocupaba del magisterio desde varios meses antes.

¹⁴⁹ Sobre este punto remito a los Capítulos 17 y 18.

¹⁵⁰ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 6-XI-1691.

¹⁵¹ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 28-II-1692.

¹⁵² LF nº 1826, ejercicio 1691-1692, s/f, Carta cuenta, Descargo.

¹⁵³ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 5-IX-1692.

Mathias Navarro aparece citado por primera vez en los Libros de Fábrica catedralicios en el volumen correspondiente al ejercicio que se inicia el día de San Juan de Junio de 1692, con dos tercias de 50 y 20L respectivamente, cuando el salario que le correspondía de esta partida eran 60L¹⁵⁴. Aplicando el correspondiente prorrateo se puede apuntar que ejerció el magisterio de Orihuela desde unos dos meses antes de junio de 1692, y por lo tanto desde una fecha cercana, sino anterior, al 8 de mayo de ese año, cuando oficialmente abandonó ese mismo cargo en Elche¹⁵⁵.

El 3 de julio de ese mismo año fue admitido en la Cofradía de San Pedro y San Pablo¹⁵⁶, instituida en 1598 en la Catedral de Orihuela, y de la que sólo podían formar parte el clero de la Seu y parroquias oriolanas¹⁵⁷. Este hecho indica que en esa fecha ya formaba parte del clero catedralicio, y confirma la hipótesis anterior. Sin embargo el cabildo no le entregó las obras que dejó Monserrat hasta octubre. Navarro firma la recepción de las mismas concretamente el 23 de Octubre¹⁵⁸, posiblemente cuando el armario mencionado en el acta de 5-IX-1695, ya estaba habilitado como Archivo del Maestro, y éste familiarizado con su nuevo cargo.

Se puede concluir que Mathias Navarro se incorporó al magisterio de Orihuela en mayo de 1692. Desde enero y hasta ese momento un miembro de la Capilla debía ocuparse de estas labores. Posiblemente fue Joseph González, Capellán Real de Tenor y Sochantre desde hacía varias décadas. A este González le concedió el cabildo el 13-XII-1691 una gracia muy poco usual: *Decreverunt que Moss. Joseph Gonsales atents als moles merits y servicis de aquell tinga porció en la Música en qualsevol eixida y si vol assistir assisteixa y sino vol que no vaya deixant lo aja eleccio, per quant aquell esta ya molt cansat*¹⁵⁹. Navarro desde su incorporación en mayo y hasta diciembre no percibía los emolumentos íntegros correspondientes al magisterio, pues no aparece en los Libros

¹⁵⁴ LF nº 1827, ejercicio 1692-1693. El Fabriquero tanto de ese ejercicio como del anterior es Joseph Balaguer, que ocupó este cargo durante varios años, en un momento en que se estaban liquidando muchas deudas atrasadas. Por ello no es extraño que como ocurre a otros músicos demorara el pago de tercias salariales correspondientes al ejercicio 1691-1692.

¹⁵⁵ ArHE, Racional de 1630, fol. 6, Acta de 8-V-1692, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R., NAVARRO ESCOLANO, A.M.: "Catálogo de documentos..." , p. 210.

¹⁵⁶ ArCO, Libro de la Cofradía de san Pedro y san Pablo, fol 198. Esta Cofradía realizaba una junta ordinaria anual en el Aula Capitular, normalmente unos días después de la festividad de sus titulares; en este acto se admitía a los nuevos miembros tal y como ocurrió con Navarro en la fecha citada.

¹⁵⁷ GALIANA PÉREZ, A.L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante, Alicante, 2005, p.76.

¹⁵⁸ ArCO, Sección Música, *Inventario de obras de Roque Monserrat*. Monserrat no firma ni data el documento. Mathias Navarro firma la recepción de estas obras en 22 de octubre de 1692.

¹⁵⁹ ACO, vol 14, fol, 507r, Acuerdo de 13-XII-1691.

de Mayordomía del Cabildo hasta enero de 1693¹⁶⁰, lo cuál indica que sólo a partir de esa fecha y hasta 1696, disfrutó esta capellanía en encomienda. En las Actas Capitulares no se recoge el momento en que esta capellanía le fue encomendada.

Es de suponer que en la elección de Navarro debió influir el maestro cesante, con quien Navarro se había formado. El cabildo, inmerso como estaba en una serie de importantes gastos, no consideraría oportuno convocar una oposición¹⁶¹. El Maestro ilicitano había desarrollado una importante labor creativa durante su corto magisterio en Elche, que lo avalaba como una opción no sólo práctica sino “rentable”. Todo ello indujo al cabildo a aceptar a Navarro como maestro de capilla interino, y someterlo a prueba durante un tiempo, siguiendo un procedimiento semejante al acordado en 1689 con la plaza de organista¹⁶².

3.2.2 Posesión del Beneficio de Capellán Real anejo al Magisterio.

No he encontrado constancia documental de que la posesión de Navarro de la Capellanía Real aneja al Magisterio de la Capilla fuera el resultado de un proceso de oposición. El cabildo debió designarlo prescindiendo de este requisito, siguiendo la costumbre de asociación a un oficio y promoción al mismo¹⁶³. Este procedimiento junto con la oposición eran los dos métodos habituales de elección del maestro de capilla. La “libre designación” es habitual cuando el escogido es artista de notoria fama o bien había demostrado sus cualidades durante un periodo de prueba, como ocurrió con Navarro¹⁶⁴.

Sin embargo, no se debe olvidar que el acceso a las capellanías reales de Orihuela incluía necesariamente el procedimiento de oposición. En esta tesitura son comprensibles los problemas jerárquicos que se suscitaron con motivo de la posesión de Navarro. El acto de presentación de bulas tuvo lugar el 12 de junio¹⁶⁵, sin embargo el 14 de junio el cabildo suspende el acto de juramento y posesión de la silla coral que normalmente se realizaba unos días después, porque *hallanse dificultades*¹⁶⁶. El motivo fue la protesta de los capellanes reales más antiguos, encabezados por Mn Joseph Ribes

¹⁶⁰ ArCO, Libro de Mayordomía de 1693, sig 1677, fol 76, Recibís de Mathias Navarro.

¹⁶¹ OJEDA NIETO, J.: op. cit. p. 59-61. Estos gastos incluían obras de albañilería, el órgano mayor y el retablo mayor, además del pago de la “sisa de carne”.

¹⁶² DICC, V. organista, 1689, Acuerdo de 15-IX-1689. El cabildo acepta como organista primero a Joseph Muñoz de Monserrat, sobrino del maestro de capilla por un plazo de dos años, tras los cuáles se realizará oposición.

¹⁶³ Sólo consta que Ginés Pérez y el Maestro Gotor accedieran al magisterio oriolano previa oposición.

¹⁶⁴ RUBIO, S.: *Historia de... vol II*, p.26.

¹⁶⁵ ACO, vol. 15, fol. 129r. Acuerdo de 12-VI-1696.

¹⁶⁶ DICC, V. Magisterio de Capilla, Acuerdo de 14-VI-1696.

y Mn Ignacio Ruiz de Soria, quienes se negaban a admitir que Mathias Navarro, les precediera en virtud de vestir hábitos morados de doctor tal y como correspondía al Maestro de Capilla.

La solución a todo este conflicto llegó un mes después y revela hasta qué punto el cabildo estaba influido por la mentalidad del Antiguo Régimen. La primera medida se llevó a cabo un día antes de la posesión de Navarro, cuando se concedió hábitos morados de doctor a Mn Juan Ruiz de Soria, *atendiendo a los muchos servicios hechos, y a su mucha edad*, pero advirtiéndole que *esta gracia no sirva de ejemplar in futurum para los demás capellanes de Rey*¹⁶⁷. El día 6 de julio de 1696 Mathias Navarro juró su cargo *coram capítulo*, y, según lo había solicitado, se le otorgaron hábitos morados o de doctor, tal y como *se había concedido a sus antecesores*¹⁶⁸. Finalmente, encargaron la posesión a Joseph González (sochantre) y a Juan Ruiz de Soria, ambos presbíteros y capellanes de su Majestad, la cuál se realizó sin embargo no en la silla tercera del coro derecho o de la epístola, que era la que le correspondía, sino en la Silla Quinta:

Deceverunt que se li done la possessio de dita Capellania afecta al magisteri al dit Ldº Mathias Navarro en la cadira immediata del corn dret a la de Moss. Juan Ruiz de Soria prevere capella de sa magestad que porta també habits morats que es la quinta de dit corn dret, sens perjuí de tots los demas capellans del Rey mes antichs que sels concedira, o podian portar habits morats. Contradicientibus D.D. Aguado, et Franco en respecte de que sia en la quinta cadira. Y que no servixca esta de exemplar en rahó dels habits.

Sin embargo el poseedor de la mencionada silla era el mencionado Joseph Ribes, quien manifestó su desacuerdo con esta medida, que consideraba una humillación. El acuerdo lo expresa del siguiente modo:

Et in continenti havent accedit los dits Moss. Juan Ruiz y Moss. Joseph Gonsales capellans de sa Magestad juntament ab lo secretari y testimonys infraescrits al Cor desta Stª Esgª mientras es celebraven los oficios divins estant en dit cor le donaren seit en la quinta cadira de dit corn dret al Lidº Moss. Joseph Rives preveres altre dels capellans de sa Magestad al qual se li requeriu que se li havrá de donar la possessió de esta Capellanía del Rey afecta a Mestre de Capella al dit Ldº Mathias Navarro aquel respongue que encara que dita cadira era sehua per ser mes antich y haverla concedit aquella per Bulles ontificis y gracia de su Magestad y tenir son asient en aquella que per obveder la orde de dits lites. SS. es movia de aquella, sens que per rahó de la dita posesió sufrira perjuí algú, de lo qual protestava.

¹⁶⁷ DICC, V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 5-VII-1696.

¹⁶⁸ DICC, V. Magisterio de la Capilla y V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 6-VII-1696, y ACO, vol 15, fol 131r, Acuerdo de 6-VII-1696

Después de este altercado se llevó a término la posesión según el ceremonial habitual:

Y en continent haverse seit lo dit Ld^o Mathias Navarro pbre. los designats comissaris li donaren la possessió de dita Capellania en la quinta cadira del corn dret del cor baixo de dita St^a Egl^a que es la immediata a la del dit Mossen Juan Ruiz de Soria, sentantse y llevantse de dita cadira quinta pasíficament y sen contradicció de persona alguna y en señal de distribució se li donaren nou sous los quals li agmenten en ses mans de quibus ecl^a Actum Oriolem in choro dits St^a Egl^a esg^a169.

Ese mismo acuerdo recoge la solicitud de dos capellanes reales, *Mn Alex^o* y *Mn Jph Pasqual* que aprovechando la ocasión pidieron para sí, en virtud de ser caballeros, esa misma distinción de doctor, de la cuál no he encontrado constancia que se les concediera¹⁷⁰. Es de destacar la férrea postura de J. Ribes cuya oposición sólo cedió ante la obediencia que le debía al Cabildo. Para aplacarlo los Señores Capitulares le concedieron unos meses después, concretamente el 14-II-1697 hábitos morados de doctor en atención a su antigüedad¹⁷¹; el 18 de abril de ese mismo año también se los concedieron al Capellán de Rey Bernardino Albalat, pero en este caso por derecho ya que presentó el título de doctor¹⁷². Pero este malestar permanecería soterrado. Ruiz falleció en el plazo de un año¹⁷³ mientras que Ribes volvería a reivindicar su precedencia dos años después, en este caso por vía judicial, tal y como figura en el acuerdo de 11-VIII-1698¹⁷⁴.

3.3.3 Incidencias en el periodo inicial de su magisterio.

a) Solicitud de permisos para la composición de villancicos y conclusión del incidente con Ribes.

Hasta 1711, sólo se menciona al M^o de Capilla cuando éste solicita permisos para ausentarse de sus labores como clérigo en las fechas previas a las festividades del Corpus Christi y de Navidad, con la finalidad de ocuparse en la composición de los villancicos. Esto es lo habitual en las actas capitulares de todas las catedrales españolas.

¹⁶⁹ ACO, vol 15, fol 131r-v, Acuerdo de 6-VII-1696.

¹⁷⁰ DICC, V. Coro Ropas de, Acuerdo ed 6-VII-1696: *Mn Alex^o y Mn Jph Pasqual capellanes de Rey, pusieron memorial para que les concedieran ropas moradas, por ser caballeros(...) 6 de julio. Decrev.en el 9 precedida aquella: que se tendrá atención a lo que piden; y que más adelante se resolverá lo que convenga.*

¹⁷¹ DICC, V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 14-II-1697.

¹⁷² DICC, V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 18-IV-1697.

¹⁷³ ACO, vol 15, fol 178r, Acuerdo de 4-VII-1697. El cabildo decide que se “tomen” las tierras y huerta de Juan Ruiz pues había fallecido.

¹⁷⁴ ACO, vol 15, Acuerdo de 11-VIII-1698: *Decreverun que nomenen al Sr. Chantre y Arzediano pera que comuniquen lo paper de Moss. Robes, y Maeste de Capella a los Advocats que les pareixca y fesen realcio pera determinar lo mes convinient.*

Aunque en la Catedral de Orihuela se cantaban villancicos en ocasiones diversas, sólo las peticiones de permisos se solicitan para los dedicados a estas festividades.

En este sentido sorprende que entre 1696 y 1698 no haya peticiones de *presencia*; Navarro debía tomarlas en aquellos años sin la previa solicitud al cabildo, y por este motivo es seriamente amonestado en diciembre de 1698:

*que no se le dé presencia al M^o, p^a hacer los Villancicos: y que siempre que la pida, el Cabildo, ya sea para Navidad, ya para el Corpus, o qualquiera otra festividad, si le parecerá conveniente, se la dará: y que él esté obligado en qualquiera de estas funciones a pedirla, si necesita de presencia, para que se resuelva lo mas conveniente*¹⁷⁵.

Esta amonestación indica que Navarro se había ausentado del coro sin solicitar la venia del cabildo. Resulta sorprendente que ignorase tal cosa una persona que estaba familiarizada desde su infancia con la dinámica y funcionamiento de las capillas de música. Cabe la posibilidad de que durante los años previos el cabildo hubiera relajado su control sobre este aspecto o bien que las peticiones de permiso las realizara extraoficialmente.

Lo cierto es que Navarro, al incurrir en esta incorrección, brindó a Ribes y a otros capellanes reales la oportunidad de resucitar el asunto de su rango jerárquico. Efectivamente el cabildo consideró de nuevo este asunto y finalmente tuvo en cuenta las protestas de Ribes sobre los derechos del Maestro de Capilla establecidos desde el S. XVI. Apenas un mes después, en enero de 1699 decretaron que Ribes, que desde febrero de 1697 ostentaba insignias de doctor, seguido de Mn Albalat (ecónomo), en virtud de su mayor antigüedad precedieran al Maestro de Capilla¹⁷⁶. El asunto no quedó aquí, y el malestar entre los capellanes se mantuvo. Navarro presentó un memorial que fue trasladado al cabildo el 1-I-1700¹⁷⁷, y los capellanes reales que se sentían agraviados sendos en junio y octubre¹⁷⁸. El resultado de esta controversia fue la

¹⁷⁵ DICC, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 11-XII-1698. El fragmento original de los acuerdos capitulares que recoge esta voz del DICC está transcrito por CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 172: “Que no se le dé presencia al Maestro de Capilla para los villancicos. Decreverunt que al Maestre de capella no se li done presencia, per a fer los villancicos y que siempre que lo demanara, lo capítol sia per a Nacal com per li Corpus o qualsevol altra festa, si le pareciera convenient se la hi donara y que estrega obligat en qualsevol funció destes si necesitara de presencia a demanar, per q que es resolga lo més convenient”

¹⁷⁶ CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 173: ACO, vol. 15, fol. 222r. Acta de 26-1-1699. “Sobre la precedencia de otros Capellanes más antiguos al Maestro de Capilla. Decreverunt que per quant se ha fet convocació per a resoldre si mossèn Joseph Ribes, per haberli concedit habits morats, habia de precedir o no al Mestre de capella, y mossèn Albalat, per ser més antichs en possessió de la capellanía; per ço es estat determinat que lo dit mossèn Joseph Ribes precediera als dits Mestre de Capella y mossèn Albalat per ser més antichs lo dit mossèn Ribes en possessió de la capellanía”

¹⁷⁷ DICC, V. Músicos, Acuerdo de 1-I-1700.

¹⁷⁸ DICC, V. Capellanes de rey, Acuerdos de 15-VI-1700 y 1-X-1700.

pérdida de la posición jerárquica que hasta ese momento había gozado el Maestro de Capilla en el coro oriolano.

Mathias aprendió la lección, pues en lo sucesivo sí constan esas peticiones. Así ocurre en los años siguientes y tras su petición le conceden habitualmente 15 días de presencia en 1699¹⁷⁹, 1700¹⁸⁰, 1701¹⁸¹, 1702¹⁸², 1703 (sólo para el Corpus)¹⁸³, 1704 (sólo para el Corpus)¹⁸⁴ y 1706 (sólo para el Corpus)¹⁸⁵. A partir de esa fecha y coincidiendo con la Guerra de Sucesión se interrumpen las peticiones hasta 1714. Un año antes de nuevo se advierte a Navarro que no se le concederá licencia alguna sin acuerdo del Cabildo, lo que deja entrever que no existía entre sus miembros acuerdo en torno a éste punto. La causa de esta falta de acuerdo que impediría la concesión de estos permisos, durante el periodo 1707-1713, ambos inclusive, debió estar relacionada con la difícil situación de esos años, fruto de la Guerra de Sucesión a la Corona Española y de la peste que asola la región a partir de 1706.

b) Nombramiento de Mestre de Capela de Elche en 1699

Un asunto que resulta realmente confuso es la confirmación por parte del consell de Elche de Mathias Navarro como maestro de capilla el 8 de junio de 1699¹⁸⁶; no debió permanecer largo tiempo en el cargo pues el 28 de junio de 1700, se cita a Mosen Gregri Brufal como “Mestre de Capella”¹⁸⁷. La confusión se desvanece si se tiene en cuenta dos factores: las características y finalidad de las dotaciones que Fàbrica y Consell ilicitanos aplicaban al magisterio de su capilla y el privilegio de “recreo” que gozaban los Capellanes Reales de Orihuela.

En 1699 Mathias Navarro sólo aparece como receptor de la dotación de 30L que aplicaba el Consell para el Maestro que debía ocuparse de la capilla durante la Festividad de Nuestra Señora¹⁸⁸. Se trata, por lo tanto, de una intervención puntual que precisaría de su presencia en Elche entre finales de julio y la primera quincena de

¹⁷⁹ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 11-V-1699, y DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 9-XI-1699.

¹⁸⁰ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 29-IV-1700, y DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 15-XI-1700.

¹⁸¹ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 14-IV-1701, y DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 24-XI-1701.

¹⁸² DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 8-V-1702, y DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 6-XI-1701.

¹⁸³ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 6-XI-1703.

¹⁸⁴ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 12-IV-1704.

¹⁸⁵ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 6-V-1706.

¹⁸⁶ ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, op. cit. p. 210.

¹⁸⁷ ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, OP. CIT. P. 210-211. El asunto sobre que aborda este acuerdo del Manual del Consell es narrado por PERPINYÀ, S.: op. cit. Capítulo XIII, f. 53r.

¹⁸⁸ ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, op. cit. p. 210.

agosto. Efectivamente así debió ocurrir pues en el Libro de Mayordomía del Cabildo oriolano figura que tanto en julio como en agosto percibió ese año media mesada respectivamente¹⁸⁹. Esto quiere decir que las otras dos quincenas no sirvió en la Catedral, y que se aplicaron a “recreo”. Ya se han comentado en el epígrafe correspondiente las condiciones de este privilegio, que no precisaba de mención expresa en el Libro de Actas Capitulares.

Navarro solicitó aquel año de 1699 presencia para la composición de los villancicos del Corpus el 11 de mayo de 1699, y para los de Navidad el 9 de Noviembre, lo cuál demuestra que el cargo de Elche no le impidió cumplir sus obligaciones en la catedral de Orihuela, salvo en lo referente a la Festividad de la Asunción, en cuya fecha obviamente se encontraba en Elche.

No es el único caso en que Consell y Fábrica de Elche destinan sus partidas a sujetos diferentes. Esta situación volvió a repetirse en 1705. En esa ocasión la partida de la Fábrica la disfrutaba como en 1699 Mosen Brufal, y la del Consell al italiano Pere Pau Benfi¹⁹⁰.

3.3.4 Incidencias entre 1711-1727

a) Mathias Navarro, apoderado del Infante Madrona.

En el capítulo siguiente se aborda el papel que jugó Mathias Navarro en el proceso de incorporación de los instrumentos nuevos, como también las amonestaciones y el control que sufrió, al igual que el resto de la capilla, durante el episcopado de don Joseph Espejo (1714-1718). A parte de estos asuntos es destacable que durante este periodo ejerció como apoderado de un infante de coro, tal y como figura en una escritura conservada en el Libro de Fábrica correspondiente al ejercicio 1714-1715.

Mathias Navarro ejerció como apoderado del infante Francisco Madrona entre junio de 1714 y junio de 1717. Desde 1713 este infante realiza labores de tiple por lo que el cabildo le asignó 25L de salario de la Fábrica, correspondientes a una capellanía del número; durante su primer año de estancia su padre José Madrona, cobraba este salario en nombre de su hijo. Al año siguiente, éste otorgó poder a Mathias Navarro para que ejerciera como apoderado de su hijo, cosa que ocurrió hasta que Madrona

¹⁸⁹ ArCO, Libro de Mayordomía de 1699, sig 1682. s/f, Navarro.

¹⁹⁰ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 30-31.

abandonó la capilla en junio de 1717. La razón de esta confianza estriba en el hecho de que Francisco Madrona, era natural de Elche, donde su padre ejercía como sastre¹⁹¹.

b) El magisterio de Navarro durante el episcopado de Castilblanch.

Los últimos nueve años de su magisterio transcurrieron con bastante tranquilidad; Navarro sólo aparece citado en las actas cuando solicita presencias, por la composición y escritura de libros de coro. En concreto destaca uno que recoge todo el ceremonial anual latino de los oficios que se celebraban en la catedral de Orihuela. El Cabildo, dedicatario de este libro de coro que se conserva actualmente en el Archivo, gratificó al maestro por su merced. Este hecho es paralelo a las obras que dejó Navarro el Elche cuando marchó de allí.

La grave enfermedad que le causó la muerte le sobrevino súbitamente. Así parece demostrarlo el hecho de que pidiera presencia en noviembre de 1726 para la composición de los villancicos de Navidad, como tampoco consta que fuera sustituido en las celebraciones Navideñas de diciembre de ese mismo año. Igualmente el 23 de febrero, doce días antes de su muerte, recibe la correspondiente porción por asistir a un entierro¹⁹². Esta es la última mención que de él se hace en los documentos catedralicios mientras vivió.

El cabildo no designó quien debía realizar las labores de magisterio hasta unos días después de su entierro¹⁹³ y en la carta cuenta del Libro de Fábrica correspondiente al ejercicio 1726-1727, consta que le fue entregado su salario íntegramente¹⁹⁴. Todo ello indica que estuvo al frente de la misma hasta poco antes de morir. El día antes de su muerte *El lizdº Dn. Mathias Navarro Pbrº Capellan de su Mged. Maestro de Capilla en la santa Yglesia Catedral de esta ciudad de orihuela, estando enfermo de muy grave enfermedad otorgó testamento*. Asistieron como testigos el *Lizdº Don Thomas Alonso Pbrº Capellan de su Magd en dha Santa Yglesia el Dr. Dn Salvador Lozano y Dn Pedro Cutillas de Orihuela Vezinos*, y en razón de su dramático estado firmó en su nombre Dn Salvador Lozano, Médico¹⁹⁵.

Su fallecimiento ocurrió el 7 de marzo de 1727. El día 8 de marzo se celebró su sepultura tal y como había deseado en el “vaso” o fosa que tenía la Cofradía de San

¹⁹¹ LF, N° 1841, ejercicio 1714-15, Escritura que otorga José Madrona a favor de Mathias Navarro para que éste proceda como apoderado de su hijo en el cobro de la 25L que tiene este asignadas en la Fábrica de la Catedral de Orihuela como tiple de su capilla de música.

¹⁹² LECO n° 187, año 1727, fol 39.

¹⁹³ ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727

¹⁹⁴ LF n° 1853, ejercicio 1726-1727.

¹⁹⁵ ArHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón del año 1727, n° 1265, fol. 133r-135v.

Pedro en la Catedral¹⁹⁶. Esta fosa se encuentra en el Plano, justo ante la puerta del Corotal y como figura en la ilustración p. 470. La ceremonia siguió el boato acostumbrado en los entierros de capellanes de Rey y que describe el Libro Verde en los siguientes términos:

assisten las parroquias Juntamente con la Cathedral, assi al responso, como a el entierro, y Honrras.

En los entierros de los Capellanes del Rey el cabildo es rezibe el cuerpo a la parte de dentro la Iglesia puestos todos los señores en dos coros asta que ayan entrado las Parroquias: entonces, se incorporan todos juntos asta llegar al Plano donde se dize el responso acostumbrado: acabado este se entran en el coro, y dizen el Nocturno de Difuntos (según el dia) y Letania. El Prebendado que no assiste tiene pena de perdicion de horas, por determinacion del Cabildo. Advirtiendole quela Letania solo sedeve alos 4. Capellanes del Rey affectos a musica (que son) Baxo, Tenor, Contralto, y tiple. Y esta es la diferencia que ay entre los 6 Bdos y Capellanes del rey. Tambien ay perdicion de oras para el Prebendado que no assistira en dichos entierros¹⁹⁷.

Todo con Música a Cuatro y la Misa en el altar Mayor.

4. Situación social y relevancia posterior de Mathias Navarro.

4.1 Situación económica de Mathias Navarro en 1727.

En su testamento otorgado tres días antes de su muerte acaecida el 7 de marzo de 1727, se vierten una serie de datos que permiten reconstruir su situación económica al final de su vida:

1. Dejó y legó a *Joaquin Casanova* su criado, y *xo de Josef Casanova difunto y de Antonia Alarcón su muger veinte libras moneda de este reino por los buenos servizios que de el he tenido y espero tener*. El apellido de la madre del criado coincide con el de la madre de Mathias, por lo que cabe la posibilidad de que se trate de un pariente por vía materna.
2. Deja a la Catedral una obra pía consistente en 200 misas rezadas de 3 sueldos de limosna, que en total ascienden a 30L.
3. Deja también una limosna de 10 Reales, (1L) a la Casa Santa de Jerusalem y pobres del Hospital General de Valencia. El legado al Hospital de Valencia se repite en los testamentos del clero catedralicio Oriolano. También un legado simbólico al prelado, expresado en los siguientes términos: *Dexo y lego al Ilmo y Reverendissimo Señor Obispo de esta Ciudad mi Prelado un Bonete de los que yo*

¹⁹⁶ LECO nº 187, año 1727, fol 41. El éste figura que el 8 de Marzo enterraron en el Vaso de San Pedro.

¹⁹⁷ LV, fol. 72v-73r. *El modo que se debe observar y guardar en los entierros de los 4 curas; Diaconil y subdiaconil, (esto es) evangelistero y epistolero, y Entierro de capellan de Rey.*

tengo por qualquiera derecho que pudiera tener en mis bienes y herenzia de cuya manda haga su voluntad por ser esta la mía determinada. Esta cláusula no es, exclusiva del clero oriolano, pues la donación del bonete también está presente en un testamento de José Antonio Beltrán maestro de capilla de la Catedral de Jaca, otorgado en Jaca el 9-XII-1716¹⁹⁸.

4. Estableció que su entierro se realizara en la fosa que la Cofradía de San Pedro tiene en la Catedral con toda la pompa acostumbrada, pobres con antorchas incluidas. Esto no supuso gasto alguno, puesto que la Cofradía asumía los gastos del entierro de todos los cofrades¹⁹⁹. Así consta además en el Libro de Entierros correspondiente; los herederos sólo abonaron 1L en concepto de cláusula y registro²⁰⁰.
5. Una vez pagado todo lo dispuesto en este testamento y las deudas que tuviere en el momento de su muerte, deja como herederos universales a sus hermanos Luis y Ana, vecinos de Orihuela, presbítero y doncella respectivamente, *del restante y remanente que quedase y fincare de todos mis bienes deudas dichas y acciones futuras y transversales lucraziones que en qualquier manera me toquen y pertenezcan tocarme y pertenezzer me puedan (...); para que Ygualmente hayan, gozen y hereden dhos mis bienes drhos y acciones y Herenzia a todas pasadas y a cada uno de dhos mis hermanos de la parte de Herenzia que le Cupiere pueda hazer y haga a su Voluntad*²⁰¹.

A juzgar por las cantidades que se explicitan, su situación debía ser holgada. La suma de las misas, limosna y el legado al criado asciende a 51L. Esta cifra supone una cantidad nada desdeñable, que equivale a la dotación anual de un Capellán del Número, y al doble de la renta anual estimada en 1717 de la mayoría de los artesanos oriolanos²⁰². A esta cantidad hay que añadir las rentas que pudieron obtener Luis y Ana de los bienes que obtuvieron como herederos universales de su hermano. En principio, ya se ha comentado en el Preámbulo que por la venta al Cabildo del archivo musical de

¹⁹⁸ MARÍN, M. A.: "Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el s. XVIII", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universitat de Valencia, Valencia 2005, p. 132 y 134

¹⁹⁹ ARCO, Estatutos de la Cofradía de San Pedro y San Pablo de la Catedral de Orihuela, transcritos en GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías...* p. 535 y ss.

²⁰⁰ LECO nº 187, año 1727, fol 41.

²⁰¹ ARHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón del año 1727 nº 1265 fol. 133r-135v.

²⁰² GIL ONCINA, A.: "Grupos y conflictos sociales" en *Historia de Alicante, Vol IV Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia 1985, p. 309-310.

Navarro obtuvieron 100L. Por otro lado aunque la fórmula que utiliza el testamento no especifica propiedad alguna hace suponer que existían. En este sentido debe valorarse el poder otorgado por Ana Navarro a su hermano Luis unos meses después de la muerte de Mathias. En este documento fechado el 25-VIII-1727, Ana Navarro

*dixo que dava y dio todo su poder cumplido y tan bastante qual derecho se requiere a su hermano...para que en su nombre haga, reciva, y cobre todas qualesquier cantidades que se le estan deviendo que en adelante se le devieran por qualquier titulo causa o razon que sea y de lo que houviere, reciviere u obrare de y otorgue cartas de pago, finiquitos y gastos*²⁰³.

De conformidad con este poder, Luis realizó las gestiones relativas a la mencionada venta del Archivo, pero también podía servir para intervenir en otro tipo de asuntos referentes a la herencia de su hermano. En todo caso este documento no existiría de no ser estrictamente necesario. Lamentablemente no he hallado el inventario de los bienes de Mathias Navarro que podría ilustrar a cerca de este punto. No obstante, ya sólo las cantidades especificadas en el testamento revelan una situación económica holgada muy distinta de la que aparece en los testamentos de los maestros de capilla de otras sedes que, como en el caso de Jaca, parecen rozar la indigencia²⁰⁴.

4.2 Personalidad y valoración de Navarro en vida.

Una de las primeras acciones de Navarro al acceder al magisterio oriolano, fue solicitar un armario para su uso particular. El cabildo respondió diligentemente a su petición y en septiembre de 1692, paga 5 libras por *un armario con llabe* que habían encargado para el maestro de capilla, y que se colocó *al lado del altar de las almas*²⁰⁵. Este altar estaba situado en la primera capilla del lado de la epístola, lugar de fácil y rápido acceso desde el coro a través de una de antiguas puertas laterales²⁰⁶. Resulta sumamente interesante este dato, pues nos revela su preocupación por el orden. Es de suponer que Navarro guardaría en este armario los papeles de música, reservando el armario del Anteaula, controlado por el Sochantre, para los libros de coro. De esta forma, desde sus primeros años de magisterio en Orihuela debió iniciar su archivo personal, parte del cuál es objeto de este estudio.

Navarro debía poner mucho celo en el cumplimiento de las funciones de su magisterio, pues no hay constancia alguna de que fuera multado por su incumplimiento.

²⁰³ ArHO, Protocolos de Juan Bautista Ramón, año 1727 n° 1265, fol 293r-294v.

²⁰⁴ MARÍN, M. A.: op. cit. p. 132-136.

²⁰⁵ DICC, V. M° de Capilla, Acuerdo de 5-IX-1692.

²⁰⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Y MARTÍN CASELLES, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, Valencia, 1986, p. 41-61

Sí parece que descuidaba cuestiones ceremoniales y protocolarias, como la petición de permisos para solicitar presencias, que no estuvieran relacionadas con las labores de su magisterio. Destaca la advertencia que el cabildo hace el 30 de diciembre de 1692, a él y al maestro de ceremonias, para que bajen al facistol durante los actos litúrgicos, presumiblemente durante la interpretación del canto llano²⁰⁷.

Los señores capitulares oriolanos, mostrando una actitud especialmente estricta, no gratificaron en ningún momento a Navarro por cumplir correctamente con sus funciones, según Samuel Rubio costumbre habitual en otros templos²⁰⁸. Sin embargo el hecho de que tras su muerte el Cabildo adquiriera su archivo particular, revela claramente el aprecio que se tenía de su obra compositiva.

El Cabildo de Orihuela debía tener la costumbre de conservar en su archivo las obras latinas, desentendiéndose del resto, tal y como se expone en el Preámbulo. Esta misma actitud debía ser habitual también en Elche. A pesar de que desde mucho antes de la estancia de Navarro en la capilla ilicitana hay constancia de la interpretación de villancicos, el Consell sólo guardaba composiciones litúrgicas en latín, tal y cómo se revela en la toma de posesión y en el cese de Navarro. La única excepción es el consuetud del Misteri, que se guarda celosamente, por su carácter “extraordinario”, lo cuál parece revelar el origen de esta costumbre; todavía a finales del s. XVII sólo se guardaba en los archivos de las capillas de Elche y Orihuela, composiciones cuyo texto estuviera litúrgicamente aceptado, lo cuál dejaba fuera a las composiciones en lengua romance, a no ser que como el Misteri, el Papado los hubiera sancionado favorablemente mediante la correspondiente bula.

En este contexto, la “compra” del archivo de Navarro, que incluía mayoritariamente obras en romance, y su depósito en el archivo catedralicio, pondera todavía más la valoración que el cabildo tenía de la labor creativa de Navarro, y al mismo tiempo supone un punto de inflexión en las costumbres archivísticas de la sede oriolana.

No obstante el Cabildo ya había dado muestra años antes de la muerte de Navarro, de conservar las composiciones de éste. Fruto de esta preocupación fue la realización de uno de los libros de Coro que se conservan en el Archivo Catedralicio y que contiene exclusivamente composiciones de Mathias Navarro. Este volumen está

²⁰⁷ DICC, V. Facistol, Acuerdo de 30-XII-1692.

²⁰⁸ RUBIO, S.: *Historia de ... vol II*, p.26.

fechado en 1715, y la “dedicatio” dirigida al mismo cabildo oriolano. En el acuerdo de 28-V-1715 se recoge la decisión de realizar este volumen:

*Decrev. Havdº oido la relazion hecha por el Mº de Capilla por la que ha significado la necesidad de que se copie y encuaderne una recopilazion que tiene trabajada de musica pª esta Stª Igª respecto a que esta por quadernos, y estos muy arriesgados a perderse: Por tanto que se encuadernen y se copien en devida forma, y lo comenden a dicho Mº de Capilla, y el gasto se pague de la fabrica solisitanto el Lizardo Alfosea nombrado pª semejantes asumptos*²⁰⁹.

Fabriquero entregó a Salvador Alfosea 134L 5s 6d por componer los Libros del Coro de canto llano y órgano²¹⁰. Desconozco si Navarro percibió alguna parte de esta cantidad, pero en todo caso no fue en concepto de composición, sino por la copia del mismo. Se trata de obras en latín para cuatro, ocho y cinco voces que Navarro, que Navarro había compuesto desde su incorporación al magisterio, y que se cantaban habitualmente. Además de éste se conservan obras de Navarro en otros dos libros ambos fruto de la entrega que Luis Navarro hizo en 1727, y que se ha referido al inicio del Preámbulo.

Su participación en la Cofradía de San Pedro fue bastante limitada. Sólo acudió a las Junta anuales en siete ocasiones, y en ninguna ocasión ocupó un cargo de responsabilidad en la misma. Posiblemente por su vinculación con esta agrupación gremial religiosa, adaptó el texto de un Villancico para que pudiera ser interpretado con motivo de la festividad de San Pedro, en cuyos actos tenía una especial protagonismo los miembros de esta cofradía²¹¹. Todo ello revela una actitud poco gregaria, fuera de los ámbitos puramente musicales, en los que sí consta que solicitó del cabildo incluso gratificaciones para los músicos de la capilla²¹².

Las fuentes documentales revelan que Navarro mantuvo un intenso contacto con sus familiares, derivado, entre otras cosas, del común oficio de los varones de la saga. Tanto Mathias como su hermano Luis y su hermanastro Antonio siguieron la estela de su padre y se dedicaron profesionalmente a la música. Esta cercanía familiar sólo parece interrumpirse entre diciembre de 1678 y mayo de 1686, cuando reside en Orihuela como niño de coro y admitido sin sueldo. A partir de esa fecha en su trayectoria profesional aparece acompañado de sus hermanos.

²⁰⁹ ACO, vol 17, fol. 115r y v, Acuerdo de 28-V-1715

²¹⁰ LF nº 1842, ejercicio 1715-16.

²¹¹ GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías...* p. 535 y ss.

²¹² ACO, vol. 17, fol. 4r, Acuerdo de 11-I-1714.

Es fácil adivinar, que entre 1686 y mayo de 1692, durante el periodo en que Mathias ocupó el magisterio de Elche, mantuvo necesariamente estrecho contacto con su padre y hermanos, pues éstos residían en esta ciudad e intervenían en su capilla. Ya se ha comentado cómo Luis Navarro “padre” acompaña a su hijo en la toma de posesión de este magisterio e incluso figura como su fiador o apoderado mientras es menor de edad. El padre de Mathias también mantiene una actitud semejante cuando otro de sus hijos, Antonio accede al magisterio ilicitano en 1700. No cabe duda que la figura paterna se revela como un elemento fundamental en la trayectoria musical de todos sus hijos varones.

También en Orihuela los acontecimientos hicieron que estuviera rodeado de sus familiares. En 1690 se incorporó a esta capilla su hermano Luis como bajón, al año siguiente su hermanastro Antonio como infante de morado, a los que se añadiría Mathias en 1692. Antonio permanecerá en Orihuela hasta diciembre de 1695, pero los otros dos hermanos permanecerán juntos en la capilla oriolana hasta el fin de sus vidas. Las relaciones entre ellos no debieron ser malas a juzgar por los protocolos notariales conservados. Luis aparece como albacea en el testamento de Mathias junto a Ana, doncella, hermana de ambos. Los tres Mathias, Luis y Ana, eran en 1727 vecinos de Orihuela. Ana no figura en el poder de 1712, por lo que en esa fecha debía residir en Elche, posiblemente en el domicilio familiar; posteriormente al morir su padre debió trasladarse a Orihuela donde residían sus dos hermanos.

4.3 Prestigio posterior de Navarro.

Sorprende notablemente el hecho de que Navarro permaneciera hasta su muerte en el magisterio de Orihuela cuando lo habitual, en palabras de Samuel Rubio, era que los maestros de capilla mostraran, “gran dificultad para enraizar en alguna parte”; igualmente señala como motivo de este rasgo “las aspiraciones, rayanas a veces en ambición, de los maestros por ocupar las mejores plazas, en salario o categoría”²¹³. Esta ambición está presente en la trayectoria de su hermano Antonio, que tras ocuparse del magisterio de la capilla de Elche entre 1700 y 1705, ostentó el cargo de Maestro de Capilla de la Colegiata del Salvador de Granada entre 1714 y 1754, fecha de su jubilación²¹⁴.

²¹³ RUBIO, S.: *Historia de ... vol II*, p. 25.

²¹⁴ RUIZ JIMÉNEZ, J. y BONASTRE, F.: op. cit. p.988-989.

El magisterio de Orihuela no estaba especialmente bien remunerado y tampoco el templo gozaba de prestigio. En este último aspecto destaca cómo el magisterio de Alicante parece gozar de un rango mayor que la propia catedral de Orihuela. Cuando se convoca oposición en 1714 para el magisterio de la Catedral de Valencia, el tribunal está formado por los maestros de las Capillas de Alicante (Isidro Escorihuela), Onteniente, Teruel, y del Convento de la Encarnación de Madrid. Unos años después, en 1724, se solicita desde Sevilla “informes de diez de los mejores maestros de capilla de España, entre los que figuran los maestros de Astorga, Alicante, Castellón, Jaén, Jerez, Murcia, Guadix, Valencia y Capillas Reales”; el resultado fue el nombramiento ese mismo año de Pere Rabassa, maestro de Valencia²¹⁵. Considero muy significativo que en ambos casos se excluya a Navarro, tanto a título particular, como institucional, lo cuál revela el escaso aprecio de que gozaba en su época.

Sin embargo la compra del Archivo de Navarro narrado en el Preámbulo, revela que sus composiciones eran merecedoras de aprecio, lo cuál indica que al menos gozaba en el ámbito local de reconocido prestigio. Esta relevancia se mantuvo hasta casi cien años después de su muerte.

Marcelo Miravete, en el segundo Volumen de su *Diccionario de Acuerdos Capitulares* redactado hacia 1790 hace mención expresa a Navarro como compositor en los siguientes términos: *V Navarro, Mn. Mathias. Excelente M^o de Capilla p^a lo latino especialmente*²¹⁶. Esta opinión no procede del acta correspondiente, sino del redactor del *Diccionario*, y revela el aprecio del que gozaba la música de Navarro en Orihuela décadas después de su muerte. La mención expresa a las composiciones latinas manifiesta que éstas seguían interpretándose; no debía ocurrir igual con las obras en romance que normalmente no se reinterpretaban. No obstante cabe destacar que algunas de ellas como una dedicada a la Virgen de Monserrate, se conservan en copias posteriores al magisterio de Navarro.

Efectivamente, un número de composiciones latinas de Navarro fueron copiadas en un libro de coro realizado para el Seminario de Orihuela en 1796²¹⁷. Estos manuscritos son los últimos que se realizaron antes de la disolución de la capilla lo que prueba que estas obras se cantaron hasta principios del S. XIX.

²¹⁵ MARTÍN MORENO, A.: op. cit. p. 166-167.

²¹⁶ DICC. V. Navarro, Mn Mathias, Acuerdo de 12-VI-1696.

²¹⁷ CLIMENT, J.: *Fondos...IV Orihuela*, p. 16. Se trata del Libro de atril III, realizado para el Seminario de San Miguel de Orihuela en 1796

Parte Primera. Bloque 3: EL MAGISTERIO DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo VIII: La “Música” durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.

El magisterio de Navarro está comprendido entre mayo de 1692 y su fallecimiento acaecido el 7 de Marzo de 1727. Estuvo por lo tanto al frente de la capilla casi 35 años. Este periodo presenta dos etapas de similar duración; la primera de ellas se inscribe en el Barroco Pleno, comprende la primeros 18 años de su magisterio, (1692-1710). La segunda corresponde al Barroco Tardío y abarca desde 1711 hasta 1727, en total 17 años.

Para trazar la evolución de la Música durante estos años he recurrido a los siguientes datos extraídos de las fuentes disponibles: dotaciones musicales, nómina de cantores e instrumentistas, y “disposición” e intérpretes de las diferentes partes musicales en las composiciones de Navarro. Estos datos se han contextualizado con las noticias históricas extraídas de las propias fuentes documentales y de obras historiográficas, y con la información que suministran las fuentes artísticas, especialmente los frescos de Santo Domingo de Orihuela y de la Capilla de la Comunión del Convento de la Inmaculada de Onil.

El resultado de esta investigación aparece expresado aquí, lugar que considero le corresponde en virtud de la lógica exposición de las ideas. Sin embargo los datos relativos a las fuentes musicales se abordan en la Tercera Parte, por lo que me remito al capítulo y epígrafe correspondiente.

1. Vicisitudes históricas durante el magisterio oriolano de Mathias Navarro.

En el desarrollo de la “Música” durante el magisterio de Navarro influyeron de forma muy notable cuestiones puramente históricas. Estos factores provocaron una importante discontinuidad en la evolución musical de la Catedral de Orihuela, que se manifiesta simultáneamente en la modificación del contingente interpretativo de la “Música” y en la incorporación de usos musicales litúrgicos nuevos. Todo ello afecta al estilo de las creaciones del propio Mathias Navarro. Estas trasformaciones musicales alumbran el estilo del Barroco Tardío dividiendo el magisterio de Navarro en dos Etapas: Barroco Pleno (1692-1710), Barroco Tardío (1711-1727).

Aunque se ha escogido el proceso de introducción de los “instrumentos nuevos”, como fecha simbólica de este cambio, los factores que intervienen en el mismo operan

desde 1702 y hasta 1723, fecha en la que todos los rasgos del nuevo estilo aparecen consolidados, a todos los niveles.

1.1 La “Música” durante la primera etapa del magisterio de Navarro.

a) Influencia de la Escuela Valenciana.

Esta primera etapa está protagonizada por una fuerte influencia del ámbito valenciano, la cuál se manifiesta tanto en el estilo musical de las creaciones de Navarro como en el origen y formación del personal de la capilla. Todo ello está relacionado con el mantenimiento del status político y eclesiástico establecido desde la creación de la Diócesis de Orihuela, en virtud del cuál los beneficios eclesiásticos de la Gobernación de Orihuela sólo podían ser ocupados por “regnícolas”. Esta situación era favorecida por el episcopado oriolano, que hasta 1713, y salvo contadas excepciones, procede o mantiene estrechos vínculos con la ciudad de Valencia o con la propia Orihuela¹.

Prelados y cabildo oriolano favorecen la llegada de músicos de la capital del Reino y con ello la incorporación de la “Música” a la escuela valenciana desde 1609, cuando el magisterio fue ocupado por el valenciano Vicente García. Esta vinculación se estrecha aún más a partir de 1651, cuando ocupa el magisterio Jerónimo Comes, a quien sucede el también valenciano Roque Monserrat.

Las creaciones de la primera etapa de Navarro son deudoras de su formación con Roque Monserrat. Muestran por lo tanto los rasgos habituales de esta corriente musical durante el barroco pleno: policoralidad “extrema”, es decir a ocho o más voces, presencia del bajo cifrado, ausencia de partes instrumentales obligadas, y secciones a solo. Estos rasgos corresponden a las composiciones en *segunda práctica*; junto a ellas otras a cuatro voces denominadas *primera práctica*, que mantienen los rasgos de la polifonía renacentista, pero que sin embargo suelen incorporar bajo cifrado, e intervención instrumental en su interpretación.

b) Los problemas de la Guerra de Sucesión.

La evolución del magisterio de Navarro está marcada por el desarrollo y consecuencias del conflicto sucesorio español. La primera referencia al Archiduque se encuentra en el acuerdo del 12-XII-1700, en el que se le titula como Rey Católico, lo

¹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I. p. 107 y ss. En esta página se inicia el Episcopologio donde se figura una breve biografía de cada uno de los obispos oriolanos ordenados cronológicamente. Entre 1647 y 1700 la mitra oriolana estuvo ceñida exclusivamente por valencianos. Concretamente durante el magisterio de Navarro se sucedieron en la silla episcopal Don Antonio Sánchez del Castellar (1679-1700) y Don José de la Torre y Orumbella (1701-1712), perteneciente a una importante familia oriolana.

cuál supone que el cabildo reconoce su soberanía sobre la Corona Española²; la primera referencia a su contendiente Felipe V es un año posterior³.

Sin embargo, el cambio dinástico no afectó a la vida catedralicia hasta 1702. El acta capitular de 30 de diciembre recoge la orden de utilizar exclusivamente el castellano en todo lo referente al funcionamiento de la Sede⁴. Pero esta mutación, efectiva en las Libros de Actas Capitulares de la Fábrica, no afectó a otros ámbitos de la vida catedralicia. No fue hasta el final de la contienda cuando se hizo efectiva tal y como se recoge en el acuerdo capitular de 4 de enero de 1714. En ella se lee que encargan al secretario del cabildo, remunerándole este trabajo, la traducción de los estatutos al castellano, lo cual indica que todavía no se había realizado, y además prohíben que cualquier cosa que se hable en el coro no se anote en otro idioma que no sea el castellano⁵. Todo esto indica que a pesar de la orden de 1702, no se impuso el uso del castellano como exclusivo idioma de la Catedral hasta enero de 1714, cuando ya es evidente que la causa del Archiduque estaba perdida.

Excepto el obispo, las principales instituciones de Orihuela, Cabildo, Consell, Gobernador y Baile, tomaron partido por el Archiduque Carlos lo cual, ligado a la situación fronteriza de Orihuela, causó a la ciudad graves problemas⁶. Las actas capitulares utilizan el término de *contratiempo* para referirse a todos los problemas relacionados con la Guerra de Sucesión. Aparece por primera vez en las actas capitulares del día 4 de enero de 1706, y el autor del Diccionario le dedica la siguiente voz:

V Contratiempo: Expresión del país p^o recordar las turbaciones de la Guerra Civil de Sucesión del Sr Felipe V y el Sr Archiduque Carlos: se empieza a usar de esta expresión (no hago memoria de otro anterior) en un acuerdo de 4 de Enero⁷.

Tras un periodo de paz de más de cien años, Orihuela recuperó la situación estratégica de antaño y los peligros que se derivaban de su cercanía con la importante y borbónica ciudad de Murcia. Esta inquietud se percibe en el acta de 8-II-1706, en la que el cabildo recuerda a los capellanes y servidores, especialmente a los músicos la

² DICC, V. Carlos: Rey Cathcº, Acuerdo de 12-X-1700

³ DICC, V. Cartas Reales, Acuerdo de 13-X-1701.

⁴ ACO, vol 15, fol. 472r, Acuerdo de 30-XII-1702, transcrito por CAPDEPÓN, P: op. cit. p. 174.

⁵ ACO, vol 17, fol. 2v, Acuerdo capitular de 4-I-1714

⁶ VILAR, J.B.: *El Cardenal Luis Belluga*, Ed. Comares SL, Granada 2001, p. 65-83.

⁷ DICC, V. Contratiempo, Acuerdo Capitular de 4-I-1706.

obligación que tienen de acudir a las funciones corales⁸; en este mismo sentido cabe situar el acuerdo de 15-III-1706 en el que comisionan a dos miembros del cabildo para revisar *las Fundaciones de las capellanías, que posehen los residentes de esta St^a Igl^a*⁹.

Sin embargo, el primer efecto tangible de la situación prebélica que se respiraba fue económico. El 23 de junio de 1706, un día antes del fin del ejercicio económico, el cabildo recomienda que ante *el poco despacho de frutos, las no cobranzas de censalistas y Arrendadores*, las arcas de la Catedral están en precario, y ante esa situación acuerda que *se atiendan los salarios y mesadas antes que pensiones u obra cualquiera*¹⁰.

El *contratiempo* alcanzó su punto álgido entre el 10 de Octubre 1706 cuando la ciudad, por orden del Virrey de Murcia, el Cardenal Belluga, fue invadida por las tropas borbónicas¹¹. La ciudad se rindió unos días después; como símbolo de esta derrota un dato curioso: el 21 de octubre las campanas de la catedral fueron confiscadas por los vencedores, no pudiendo ser recuperadas por el cabildo hasta 1712¹². El clero, entre los que se encontraban buena parte e los miembros de la capilla, sufrió especialmente el asedio; el propio Belluga en una carta remitida a Felipe V en 1712, le recuerda al monarca otra misiva en que “representaba los excesos que las tropas (borbónicas) cometían en lo sagrado, y sobre la violación de la inmunidad de las Iglesias y de las personas eclesiásticas” durante la toma de Orihuela¹³.

En los meses siguientes la convivencia en la ciudad se debió complicar hasta tal extremo que el cabildo se vio obligado a alterar el horario y el lugar del oficio nocturno. Entre octubre de 1706 y el 11 de enero de 1707 la catedral cerraba sus puertas después de completas y los maitines nocturnos se trasladaron a la Capilla de Loreto donde debían rezarse antes de prima (entre 7 y 8 de la mañana). Las celebraciones de Navidad de 1706 también se vieron afectadas por esta situación; se adelantó el horario de los maitines de 10 de la noche a después de vísperas, y la Misa de Gallo a las doce, sin

⁸ ACO, vol 15, fol. 543v-544r, Acuerdo de 8-II-1706, transcrito por CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 177.

⁹ DICC, V. Capellanías de la St^a Igl^a de Residentes, Acuerdo de 15-III-1706.

¹⁰ DICC, V. Contratiempo, , Acuerdo de 23-VI-1706.

¹¹ NIETO FERNÁNDEZ, J.: *Orihuela en sus documentos, Vol I La Catedral...*, p. 448. Transcribe un episodio de esta invasión de la ciudad relacionado con la parroquia de Santiago de Orihuela. VILAR, J.B.: *El Cardenal...*, p. 65.

¹² DICC, V Campanas de la catedral, Acuerdo de 21-X-1706: *Campanas de la Cath.*[al margen]: *Tomalas el Gefe del Exercito... en las Guerras de Sucesión: el cabildo da poder para buscar, y tomar a cambio debitorio, ò censo, a S.I., ochocientos doblones^, p^a su Redención, y otros gastos: V Felipe V, ô à 21 de 8bre ^ de 2 escudos cada uno.* Este asunto no se resolvió hasta 1713 tal y como consta en: DICC, V. Campanas Redención, 1712 y DICC, V. Campanas Redención de, 1713.

¹³ VILAR, J.B.: *El Cardenal...*, p. 81.

música, sólo rezada¹⁴. En un intento de reordenar la vida catedralicia, el Cabildo acordó el 3 de enero de 1707 revisar los días de música según la costumbre tradicional que los incidentes debieron haber alterado¹⁵, y reservar el toque de campanas para los actos corales¹⁶; unos días después, el 11 de enero decidió recuperar la hora habitual de los maitines pero sin embargo su celebración se mantuvo en la Capilla de Loreto, para lo cuál *el sacristán que no fuese semanero asista y duerma en el Cristo, cuidando de las cuerdas de dicha Hermita, y demás que se ofreciere*¹⁷.

Los efectos de este episodio bélico se prolongaron durante varios años. La situación se agravó durante 1707 con grave brote de peste que asoló la región. El panorama debió ser dantesco pues el cabildo, el décimo día de ese año, decidió que las campanas de la catedral no tañeran a difuntos más que una vez al día:

*Que por los muchos comulgares, oleares, y entierros que hay a causa de las muchas enfermedades q. padece el pueblo: p^a no afligirlo, decrev. se toque las campana solamente al primer Olear, comulgar y entierro; y q. a los demás no se haga señal*¹⁸.

La ausencia del Libros de Fábrica correspondientes al periodo 1707-10, es un indicio más de los problemas que sufrió la institución catedralicia derivados del conflicto bélico sucesorio. La capilla de música tampoco escapó a ellos. La ausencia de infantes ya era notable en julio de 1706¹⁹. El tiple capón Marcos Martínez desaparece en los documentos después de junio de 1706²⁰, por otro lado consta que fallecieron los contraltos Juan Llopis, antes de agosto de 1707²¹, y Vicente Urrea antes de diciembre de 1707²², el tenor Juan Bautista Bevolant entre julio de 1706 y julio de 1707²³. No hay bajas entre los instrumentistas, lo que hace suponer que por algún motivo no se vieron afectados por esta grave situación en la misma medida que los músicos residentes; de

¹⁴ DICC. V. Maytines, Acuerdo de 3-I-1707, y DICC. V. Navidad, Maytines, Acuerdo de 21-XII-1706.

¹⁵ DICC. V. Campanas, su uso, Acuerdo de 3-I-1707.

¹⁶ DICC. V. Musicos, Acuerdo de 3-I-1707.

¹⁷ DICC. V. Maytines, Acuerdo de 11-I-1707.

¹⁸ DICC. V. Campanas: no se toquen, Acuerdo de 10-I-1707.

¹⁹ CAPDEPÓN, P.: op. cit., p. 178. Transcribe el Acuerdo de 5 y 6 de VII de 1706, en el que encargan al Lizardo Pujol (Sochantre) que busque niños con buena voz para infantes.

²⁰ DICC, V. tiple, 1707, Acuerdo de 17-VI-1707.

²¹ DICC, V. contralto, Acuerdo de 29-VIII-1707. Joseph Valenti de Hernandez, contralto casado pone memorial para que le encomienden la capellanía de contralto que estaba libre por muerte de Juan Llopis. Se la deniegan en acuerdo de 12-IX-1707.

²² LF nº 1835, ejercicio de 1706-7. Aparece citado por última vez en el informe inicial de 24-VI-1706. Debió morir antes de 12-IX-1707 pues en ese acuerdo figura que Joseph Hernández contralto casado pide que se la encomienden (es el mismo a quien le habían denegado la misma capellanía real de contralto en Acuerdo de 12-IX-1707).

²³ LF nº 1835, ejercicio de 1706-7. Debió morir entre julio de 1706 y julio de 18-VII-1707 cuando por su defunción Pedro Hernández ocupa la capellanía de tenor de segundo coro.

éstos sólo sobrevivieron el maestro de capilla Mathias Navarro, Francisco Esteve, Domingo Catalá y los hermanos Ignacio y Vicente Pujol.

No debía resultar fácil cubrir las bajas de músicos en un momento tan grave y salvo casos contados, el cabildo prefirió recurrir a quien tenía más cerca; de esta forma a pesar de que se había mostrado siempre reacio a admitir cantores laicos, el 19-IX-1707 se vio obligado a encomendar la capellanía del número de contralto a Joseph Valentí de Hernández, que había sido infante de coro pero que estaba casado²⁴. Cuando éste falleció pocos meses después fue sustituido por su hijo en diciembre; el otro contralto que se admitió junto a éste último era hermano del difunto Juan Llopis²⁵.

Un ejemplo del clima de crispación reinante en aquellos años fue la llegada a la catedral en 1708 de Antonio Pérez, provisto por su majestad en la Capellanía Real de Contralto. Antonio Pérez solicita mediante memorial que le sea encomendada la capellanía en que está provisto hasta que lleguen las bulas. El cabildo sin embargo por acuerdo de 23-VIII-1708 decide *que por ahora no ha lugar, atendida la pobreza suma en que se halla la Igl^a: y que acuerde en adelante su pretension*²⁶. Unos meses después se le conceden exclusivamente 25L *que daba la Fabrica à Jph Hernandez, y q. corran desde 8 Diciembre de 1708*²⁷. Esta situación sin embargo no se produjo con el tenor Joseph Pujol Val, provisto como Antonio Hernández en la correspondiente capellanía real y a quien el Cabildo le concedió por encomienda esta capellanía por acuerdo de 18-VII-1709²⁸. Ese mismo día Pérez vuelve a presentar memorial, lógicamente indignado, solicitando lo mismo que habían concedido al tenor Val; el día 22 de julio, el Cabildo mediante votación secreta, le deniega lo que pide²⁹. Todo esto derivó en un serio incidente con el Contralto³⁰ que no se resolvió hasta el 9-IX-1709, cuando por fin el cabildo le encomienda *la Capell^a del Rey de Contra-alto, dandole ademas por salario 2 cahizes de trigo pr la Fabrica, y 6Lr por la 5^a Casa en cada ano, hasta q. tome*

²⁴ DICC, V. Contralto 2º, Acuerdo 19-IX-1707. Atendiendo a la falta notable de contraltos admiten *ad nutum capituli a dicho Hernandez casado y que avia sido infantillo* con salario de 25 Libras de la Fábrica.

²⁵ CAPDEPÓN, P.: op. cit. p. 180. En Acuerdo de 13-XII-1707 figura que por su muerte encomiendan esta mitad a su hijo, y las otras 25 de la Mensa a Miguel Llopis contralto hermano del difunto Juan Llopis. Consta en esta acuerdo que Miguel estaba ya realizando funciones de contralto, al menos desde la muerte de su hermano, y por lo tanto es posible que hubiera sido niño de coro. Para su admisión piden informe al maestro de capilla que lo da favorable.

²⁶ DICC V Contralto 1º, Acuerdo de 13-VIII-1708.

²⁷ DICC V Contralto 1º, Acuerdo de 8-I-1709.

²⁸ DICC V Capellanías de Rey, Acuerdo de 18-VII-1709.

²⁹ DICC V Contralto 1º, Acuerdo de 18-VII-1709.

³⁰ Se hace mención del Incidente con el contralto primero en los acuerdos de 2 y 5-IX-1709, tal y como figura en DICC, V. Capellanías del Número, Acuerdo de 2-IX-1709.

*posesión de la capll^a de Rey, en q. S.M. lo avía provisto, y entonces cese este socorro*³¹. Antonio Pérez y Joseph Pujol tuvieron que esperar hasta 1715 para tomar posesión de sus capellanías debido a la ruptura de relaciones entre Felipe V, bajo cuya jurisdicción quedó Orihuela después de su ocupación y la Santa Sede partidaria del pretendiente austriaco³².

El diferente trato dado al tenor Pujol Val y al contralto Pérez, posiblemente esté relacionado con el “apellido” de ambos y la actitud impositiva del “Nuevo Rey”, Felipe V. Considero que Antonio Pérez pudiera ser el primer no regnícola provisto en Orihuela como Capellán Real, sin concurso de la opinión del Cabildo, de ahí el trato discriminatorio que recibe. Es preciso destacar que este suceso es un hecho aislado, pues en ninguna otra ocasión los Señores Capitulares muestran una actitud semejante hacia un músico. Antonio Pérez fue provisto en 1715 y tras la muerte de Navarro fue, designado para “hechar el compás” durante los dos años que trascurrieron hasta la llegada del nuevo maestro.

1.2 Segunda Etapa del Magisterio: 1711-1727.

La crisis económica de la que se hace mención expresa con ocasión del mencionado incidente del contralto primero, se mantuvo hasta 1714³³. Durante estos años de penuria económica tiene lugar la incorporación de los “instrumentos nuevos”; este dato revela que este enriquecimiento de la liturgia musical no es fruto del deseo de invertir excedentes económicos. La cortedad de las dotaciones asignadas a violinistas, violón y abué refleja que la institución catedralicia oriolana no estaba en condiciones de importantes dispendios. Este rasgo provocará a lo largo del periodo 1714-1717 la “huida” de violinistas a otras capillas mejor remuneradas.

El inicio de esta segunda etapa estuvo marcado por el proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos”. Este proceso se desarrolló entre 1711 y 1714, coincidiendo con la fase de recuperación de la capilla tras las pérdidas humanas acaecidas durante “el Contratiempo”, y el periodo de máxima influencia de Belluga. Este prelado debió influir notablemente en la propuesta de los obispos oriolanos, que a partir de 1714 y hasta 1727, no proceden del ámbito valenciano. En la sede oriolana se

³¹ DICC V Contralto 1º, Acuerdo de 9-IX-1709.

³² GARCÍA VILLOSLADA, y otros: *Historia de la Iglesia en España, Tomo IV, La Iglesia en España en los s. XVII y XVIII*, BAC, Madrid, 1979. En las p. 163-173 Teófanos Egido aborda este asunto bajo el título “La ruptura entre Felipe V y el Papa Clemente XI”.

³³ VILAR, J.B.: *El Cardenal...* p. 73-74. En este hecho influyó las multas impuestas por los vencedores a las ciudades que como Orihuela habían mantenido una actitud beligerante contra el Borbón.

suceden el murciano D. José de Espejo y Cisneros (1714-1717), que había sido Confesor y Predicador del Rey, y el napolitano D. Fray Salvador Rodríguez de Castilblanc (1718-1727)³⁴.

El estilo de la música de Mathias Navarro de esta segunda etapa 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, heredado del Barroco Pleno, y el “estilo moderno”, protagonizado por la estructura de cantata, el estilo bel cantista operístico y las partes instrumentales obligadas. Estos rasgos se acompañan con una profunda transformación del lenguaje musical, que incluye además rasgos preclásicos. Las composiciones en estilo moderno son las más frecuentes en esta etapa.

La cronología económica de esta segunda etapa coincide sorprendentemente con los episcopados de los mitrados oriolanos que se suceden durante este periodo. Por esta razón en los siguientes epígrafes se expone la evolución de la “Música” y del propio estilo de Navarro en cada uno de ellos.

a) 1711-1714. Máxima influencia del Cardenal Belluga.

Estos años coinciden con el final el episcopado de don José de la Torre y Orumbella que falleció el 6 de enero de 1712³⁵. El periodo de “sede vacante” se prolongó hasta 1714. Durante estos años la influencia de Belluga fue decisiva manifestándose en diversos ámbitos. En primer lugar al ser nombrado Virrey de Valencia tras la toma de Orihuela en 1706 fijó su sede en esta ciudad hasta la disolución de los Fueros con los Decretos de Nueva Planta en 1707³⁶. En segundo lugar la consagración de los obispos de las diócesis valencianas entre 1707 y 1714, pasó a realizarse en la Catedral de Murcia, y no en Valencia³⁷. Por último realizó una importante labor desecadora y colonizadora en amplias zonas del Bajo Segura, para lo cuál compró amplias extensiones de terreno sobre las que se edificaron tres poblados y que constituyeron una Obra Pía³⁸. Todos los autores señalan que esta labor colonizadora,

³⁴ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 302, 308.

³⁵ *Ibidem*, p. 302.

³⁶ VILAR, J.B.: *El Cardenal...* p. 66-71.

³⁷ *Ibidem*, p. 30-31.

³⁸ CREMADES GRIÑÁN, y otros: *Estudios sobre el Cardenal Belluga*, Academia Alfonso X “El Sabio”, Murcia, 1985, p. 221-225. La empresa refomadora más importante que se llevó a cabo en esta zona fueron las Pías Fundaciones. Bajo este nombre se llevó a cabo la desecación y repoblación de extensas zonas pantanosas cercanas a la desembocadura del Segura y en los límites oriental de la jurisdicción de Orihuela. Posteriormente, en estos lugares se elevaron tres aldeas, Dolores, San Fulgencio y San Felipe Neri ocupadas por contingente poblacional procedente de Murcia, que obtenían tierras en régimen de arrendamiento, y cuyos beneficios se invertían en instituciones benéficas de la capital murciana.

a pesar de los pleitos que suscitó, colaboró muy favorablemente en el desarrollo económico y poblacional que experimentó Orihuela y su comarca a lo largo del S. XVIII, y influyó en el proceso de castellanización de la zona que ya se había iniciado en los albores del S. XVII.

Los graves acontecimientos de la Guerra de Sucesión no supusieron más que un bache en el decido progreso económico y demográfico de la Gobernación que se inició entorno a 1680. Efectivamente, la situación en la catedral se normalizó rápidamente, de modo que el 2 de Enero de 1709 los oficios religiosos volvieron a la normalidad³⁹. La toma de Barcelona en 1714, puso fin a todo al conflicto; el cabildo catedralicio después de tener noticia de las demostraciones *de regocixo en las ciudades de Murcia, Alicante y otras*, acordó el 26 de Septiembre de 1714, celebrar al día siguiente este acontecimiento con misa y Te Deum⁴⁰. Esta tardanza en festejar la victoria definitiva de Felipe V no es el único indicio de la actitud antiborbónica del cabildo. La traducción al castellano de los estatutos y otros documentos, como el Libro Verde, ordenada en 1702 no se completó hasta 1720⁴¹.

Proceso de incorporación de los “nuevos instrumentos”.

Durante estos años tuvo lugar el proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos”, que se inició con la compra del clavicordio. El 3 de enero de 1711, el Cabildo acuerda *que escriba a Sr. Thomas Coll, Agte. en Madrid, p^a q. solicite un Clavicordio, y hallado, avise en que estimación está, y el Sr. Sacriste lo haga comprar, y traher a esta Cd. p^a la mayor decencia, y culto en las Semanas St^{as}, y demás funciones, q. se ofrecieren a esta St^a igl^a*⁴². El clave debió llegar antes de la Semana Santa de 1711, pues el 23 de febrero de ese mismo año se ordena el traslado desde Madrid de un utensilio voluminoso que necesita de transporte de mulas, así como se ruega al Obispo que escriba a la Corte para facilitar los portes del mismo⁴³.

A juzgar por el contenido del acuerdo de 3 de enero de 1711, el clave se considera especialmente necesario para los actos litúrgicos de Semana Santa, momento

³⁹ DICC, V. Maytines de noche, Acuerdo de 2-I-1709: *Decrev. sobre los campaneros tocar a las 12 a pesar de las inclemencias del tiempo o aunque no se celebren. El toque será proporcionado y haciendo alguna demora, continuando después en los toques acostumbrados (...) 2 de Enero.*

DICC, V. Campaneros, 1709, Acuerdo de 2-I-1709: *Que duerma en la torre el semanero V Maytines ò a 2 de en^o*

⁴⁰ ACO, vol 17, fol. 63 v, Acuerdo de 26-IX-1714.

⁴¹ LF nº 1846, ejercicio 1719-20. En la Carta Cuenta correspondiente a éste ejercicio figura un pago de 5L y 15s a D. Gregorio Taormina por traducir los estatutos de balensiano a castellano. ACO. vol 17, fol. 81r, Acta de 29-XII-1714: *Se mandan imprimir los estatutos*, presumiblemente en castellano.

⁴² DICC, V. Clavicordio, Acuerdo de 3-I-1711.

⁴³ DICC, V. Cabalgaduras mulares, Acuerdo Capitular de 23-II-1711. V. *Utensilios. 23 de febrero.*

en que no interviene el órgano, por lo que la función que desempeñaría sería suplir a este instrumento en la realización del continuo; su uso no se ampliará hasta 1714 cuando se incorporen violines, violón y abué. Es acertado considerar que tal y como ocurre a partir de 1714, será el organista primero el encargado de tañer, cuidar y reparar el clave, y para ello se le dota de un sueldo anual. Por lo tanto es el organista y no otro quien se encarga de tocar el nuevo instrumento.

Al igual que después va ocurrir con el resto de instrumentos, la fecha en que se ordena la compra del nuevo instrumento es el primer cabildo del año, y que sigue a las festividades de Navidad. Es posible que el cabildo ya hubiera disfrutado de la música de este instrumento de tecla en algún momento a lo largo del año 1710, pues es extraño que ordene su compra sin haber comprobado la idoneidad de dicho instrumento. El que entonces se utilizaría sería por tanto un instrumento prestado propiedad de alguien relacionado con la Catedral.

La institución del resto de los nuevos instrumentos tuvo lugar en periodo de “sede vacante”⁴⁴. El 23 de abril el cabildo acuerda *que se escriba al. Sr Viudes (A Madrid), para que compre dos ovueses, y que la Fabrica o Quinta Casa pague su importe*⁴⁵. Los abueses se compraron por lo tanto en la Corte, lamentablemente no he encontrado referencias a su precio, entre otras cosas porque no se conserva el Libro de Mayordomía de Quinta Casa de ese año. Los abueses estaban en Orihuela para septiembre. En el Acuerdo de 11 de septiembre de 1713, el Cabildo encarga al canónigo Ruiz y Villafranca que *se confiera con el maestro de capilla en punto de la música de los abués, y que los músicos que han de tocarles pasen a Murcia para su destreza; entre ese día que era lunes y el jueves se comunicó a Navarro la decisión del Cabildo y éste dispuso finalmente que los futuros oboístas serían Pedro Artigas, primer corneta y su hermano Luis Navarro, segundo bajón, ambos presbíteros y asalariados de la Fábrica. El acuerdo del jueves 14 de septiembre recoge la decisión final sobre este asunto:*

Que pasen a la ciudad de Murcia el Maestro de Capilla y los licenciados Pedro Artigas, Corneta, y Luis Navarro, bajón, a fin de enterarse del Maestro Monserrate en la conformidad en que se tañen los abués y por cuanto para adiestrarse en dichos instrumentos han de menester ocho días lo menos; que para el gasto de los tres se les dé un doblón de a ocho restayéndolo el Señor

⁴⁴ ACO, vol 17, fol. 56v, Acuerdo de 25-VIII-1714. *Con atención al anuncio de la llegada de un nuevo obispo el Ilmo Sr. Don Joseph Espexo y Cisneros [al margen] (...) Duro la vacante, dos años, 7 meses y 20 dias [al margen].*

⁴⁵ DICC, V. Instrumentos Músicos, 1713, Acuerdo de 23-IV-1713. En ACO, vol 16, fol 472r, Acuerdo de 25-IX-1713, figura que efectivamente Viudes era síndico del Cabildo en Madrid por cuestiones relativas a la Universidad y al Cabildo.

Mayordomo, entregándoselo al Maestro de Capilla, y que se solicite recobrar de la Fábrica si se puede dicho doblón de a ocho.

El cabildo estimaba por lo tanto que tanto los instrumentistas como el maestro desconocían la técnica del abué y por ello les concede permiso para *enterarse en la conformidad en que se tañen los abué*s. Sin embargo por motivos que las fuentes no detallan Mathias Navarro finalmente excusó ir a Murcia⁴⁶ donde marcharon únicamente Artixas y Luis Navarro⁴⁷. Este episodio permite valorar a la Capilla de la Catedral de Murcia, que también contaba con violines desde finales del S. XVII⁴⁸, como el modelo que pudo seguir el cabildo de Orihuela para la transformación de la plantilla instrumental de la “Música” que tuvo lugar entre 1711 y 1714.

Los violines, violón y abué debieron intervenir por primera vez durante las celebraciones de Navidad de 1713, pues el 11 de enero de 1714, visto el memorial del maestro de Capilla, el Cabildo encarga a los SS. Canonigos Pisana y Ruiz para que *confieran con el Sr. Tesorero a fin de que se discurra arbitrio para comprar el Biolon que se vende, y gratificar a los músicos de Biolin, Biolon y Abuez, y discurrido el arbitrio se exculpte Dicha gratificacion*⁴⁹. El violín se compró finalmente en Alicante a finales de año tal y como figura en el Acuerdo de 8-XI-1714⁵⁰. Debía tratarse de un instrumento importado pues según Enrique Jiménez Gómez, “la producción violinística española no se inició con seguridad hasta circa 1720”⁵¹.

Un mes después, en el capítulo de 26 de febrero de 1714 se instituye definitivamente el uso de violines, violón, abué y clavicordio aplicando a cada uno de sus intérpretes un salario anual a expensas de la Fábrica (dos tercios) y de la Quinta Casa (un tercio), a excepción del clavicordio que corre exclusivamente a cargo de la Fábrica. Figura además el nombre de sus intérpretes, pero de todos ellos será el violín a quien se le concederá una mayor relevancia salarial.

⁴⁶ ACO, vol 16, fol 471r, Acuerdo de 18-IX-1713. Sólo figura que el Cabildo admite la disculpa del Maestro por los justos motivos que p^a ello tiene.

⁴⁷ ArCO, Libro de Mayordomía, sig 1696, fol 72. En él consta la entrega a Luis Navarro y Pere Artixas de 12L a cuenta de la Fábrica, en concepto del gasto que hicieron en Murcia.

⁴⁸ PRATS REDONDO, C.: op. cit. p. 890.

⁴⁹ ACO, vol 17, fol. 4, Acuerdo de 11-I-1714.

⁵⁰ ACO, vol 17, fol. 70v y 71r, Acuerdo de 8-XI-1714: *Musico de violin q. le agan venir*[al margen]: *Decrevt. Etiam que el Sr. Canonigo Viudes escriba a Mosen Berenguer en nombre del Cav^o para que luego, luego haga venir al Musico del violin que se alla en dicha ciudad estudiando y que si en dicha ciudad se encuentra un Biolin de garbo lo compre.*(El Licd^o Juan Berenguer regía las Mayordomías de Alicante en 1711-12, como se lee en ACO, vol 17, fol. 76v).

⁵¹ JIMÉNEZ GÓMEZ, E.: “Sobre el mester de violería”, en *Cuadernos de Música en Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 54

A Pedro Gil se le asignan 10 libras como salario anual, que se suman a las que ya disfrutaba como **organista segundo**, por tocar **el violín**.

A J. Benlloch se le asignan 8 libras como salario anual, que se suman a las que ya disfrutaba como **corneta acogido**, por tocar **el otro violín**.

A Pedro Artixas se le asignan 8 libras como salario anual, que se suman a las que ya disfrutaba como **corneta**, por tocar **el violón y el abués**.

*A Luis Navarro se le asignan 6 libras como salario anual, que se suman a las que ya disfrutaba como **bajonista**, por tocar **el abués**.*

Además al Ld^a Joseph Gil Pbro. organista le asignan cinco libras de salario en cada un año **por la conservación del clavicordio de cuerdas plumas y demás que necessitare y que p^a dicho instrumento se haga una funda de paño, cuyo salario ha de pagar la Fabrica**⁵².

Este acuerdo supone el punto de partida de una nueva etapa tanto en la evolución de la capilla de música, como en la creación musical de Navarro, pero además el cabildo le ordena que *componga musica para todos los instrumentos con el clavicordio*⁵³. En acuerdos posteriores irá definiendo la presencia de estos instrumentos en los “días de Música”.

No existen referencias en las actas que indiquen que la modificación de la plantilla de la capilla que tiene lugar a lo largo de los años 1711 a 1714, sea fruto de una petición realizada por el maestro de capilla. Los memoriales que éste presenta se limitan a salvaguardar los derechos salariales de los músicos como en el que solicita gratificaciones para los músicos que intervinieron en las funciones de Navidad de 1713. Ante esta evidencia cabe plantearse el papel que Cabildo y Maestro de Capilla jugaron en este proceso. Durante este periodo de transformación, el Maestro aparece siempre en las actas como un elemento pasivo, que se limita a hacer realidad las peticiones del cabildo. Navarro se muestra siempre receptivo a la incorporación de nuevos elementos a la capilla, excepto en el caso del clarín. El maestro siguiendo las indicaciones del cabildo examina a un músico que manifiesta dominar este instrumento y tener notable aptitudes vocales. Tras el dictamen del maestro de capilla se le admite como acogido, por su *adecuada voz para sochantre*, y se le señala salario por ello⁵⁴. Sin embargo salvo ésta no he localizado mención al clarín ni en las fuentes documentales ni en las

⁵² ACO, vol 17, fol. 16r y v, Acuerdo de 26-II-1714.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ ACO, vol 17, fol. 70v y 71r, Acuerdo de 8-XI-1714.

partituras de Navarro. Este hecho marcó el final del proceso de incorporación de nuevos instrumentos a la capilla que se había iniciado cuatro años antes, con la incorporación del clave entre enero y febrero de 1711.

Dos datos evidencian que el cabildo tenía claro el uso que se iba a dar a los nuevos instrumentos; en primer lugar la aplicación de una dotación salarial concreta, está en relación con las intervenciones anuales del instrumento en cuestión; en segundo lugar, el hecho de que violón y abué queden en manos del corneta primero (Pedro Artigas) y del entonces bajón segundo (Luis Navarro) respectivamente, implica que estos instrumentos no se simultaneaban, lo cuál va a alterar necesariamente el estilo de las composiciones en que intervengan. Todo ello indica que la música con instrumentos de cuerda y abué se reservará a festividades concretas, y por lo tanto será considerada un elemento de solemnidad.

La notable subida salarial que experimenta la dotación del violín primero entre 1714 y 1716, no se aplicó al violón ni al abué, que mantendrán hasta la muerte de Navarro una dotación inferior a las cuerdas y similar a la establecida en 1714. A Luis Navarro se le concedió a partir de junio de 1718 un *aumento* de 20L que se sumaban a las 6L y 80L que percibía como abué y bajón⁵⁵; los datos de los libros de Fábrica dan a entender que éste aumento se le aplica por las nuevas funciones que realiza. Por el contrario la dotación del clave se vio reducida a 2L por acuerdo de el 4-II-1715. Esta rebaja aparece en el Libro de Fábrica correspondiente y en los siguientes hasta el final del magisterio de Navarro⁵⁶.

Considero que la modificación salarial tan diversa que experimenta el violín primero respecto a los restantes “instrumentos nuevos”, no sólo está en relación con la importancia de éstos instrumentos, sino también con la realidad salarial del intérprete que los tenía encomendados. Artigas, Navarro y Gil en su calidad de corneta primera, bajón segundo y organista primero, percibían (junto con Onteniente padre) los salarios destinadas a los ministriles más importantes de la capilla; en este sentido la corta

⁵⁵ Desde 1718 las referencias a Luis Navarro en los Libros de Fábrica aparecen de la siguiente forma: En LF nº 1845, ejercicio 1718 en 1719, nº 1846, ejercicio 1719-1720: *Luis navarro bajonista y abue lo que se a aumentado de su salario 17 6 8*, Luis Navarro bajonista por su salario 53 6 6. Ambas cantidades suman 80L. En LF nº 1848, ejercicio 1720-1721, y en los correspondientes al periodo 1724-1728: *Luis Navarro por bajonista 70L 13 4*. En nº 1848 ejercicio 1721-1722, nº 1849, ejercicio 1722-1723 y LF nº 1850, ejercicio 1723-1724: *Luis Navarro por bajonista y tocar el abue 70L 13 4*. Todo ello evidencia sin necesidad de acudir a los Libros de Actas que el aumento que se reconcedió a Luis fue por tocar el abué.

⁵⁶ ACO, vol 17, fol. 93r y v., Acuerdo de 4-II-1714. Así aparece desde el LF nº 1842, ejercicio 1714-1715 y ss.

dotación que se les asignó por los nuevos instrumentos, suponía una “gratificación” por diversificar sus labores interpretativas, más que un salario real. Esta realidad se refleja en los correspondientes Libros de Fábrica a partir del ejercicio de 1714-15 en los que se agrupan las dos dotaciones que perciben Artigas, Navarro y Gil en una sola partida, pasando a ser designados respectivamente como *corneta y violón, bajón y abué* y organista. Sin embargo Joseph Benlloch, corneta acogido sin sueldo antes de 1713, no percibían más salario que el asignado por violinista. En este sentido la subida salarial que se produce en mayo y junio de 1714, forzada por la inminente partida de Pedro Gil, marca la necesidad de dotar autónomamente el oficio de violinista, lo cuál se produce en junio de 1714.

b) 1714-1718. Episcopado de don José Espejo y Cisneros.

Durante este periodo se recuperaron las relaciones con la Santa Sede y se llevaron a cabo una serie de reformas en el ámbito catedralicio. La más importante fue la transformación en 1715 de las colaciones correspondientes a los beneficios corales en porciones canónicas, a la que he aludido en el capítulo III⁵⁷. Junto a esta medida notables intervenciones artísticas como las andas de plata de la custodia y el nuevo coro lígneo⁵⁸.

La “Música” sufrió en parte estos dispendios económicos, especialmente en el ámbito vocal. No ocurrió igual con las dotaciones instrumentales, que mantuvieron las cantidades que tenían asignadas, excepto las aplicadas a violines y abué que experimentaron un notable aumento, especialmente el primero.

Las actas capitulares correspondientes a este periodo están repletas de amonestaciones tanto a los músicos como al clero y personal en general. Este hecho revela que durante estos años el cabildo aumentó el control sobre todo el personal catedralicio, posiblemente a instancias de un prelado que manifestó a lo largo de toda su trayectoria un pensamiento reformador⁵⁹.

La asistencia y funciones de los capellanes y asalariados estuvo severamente controlada. Así se refleja del contenido del Acuerdo de 27-XI-1716: *Musicos* [al

⁵⁷ ACO, vol 17, fol. 167v y ss, Acuerdo de 18-XI-1715.

⁵⁸ ACO, vol 17, fol. 226v, Acuerdo de 1-X-1716. *Asalariados y musicos*. [al margen] *Decrevt. etiam havdº presedido Convoaccion especial, y oida memoria de la reforma de salario de trigo y diuº Que paga la Fabrica echa por los Sres. Archiveros; Que se proponga en la Parroquia para que se loe y apruebe, atento a lo alcansada que está en sus rentas, y carecidos gastos que se ofrecen de Andas, Cabalgaduras, Sacristia y otrosi Y que se de recado a la Ciudad se difina a los Fabriqueros que no lo estan.*

⁵⁹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, pp. 301-306.

margen]: *Decrevt. etiam que se convoque para oir la memoria de los salarios de la fabrica, y oida rebajar a cada asalariado según su habilidad.* En este acuerdo también se reprende al Sacristán Mayor, cargo ejercido por un capellán real y demás servidores a los que se amenaza con despedir⁶⁰.

Tampoco escapa el Maestro de Capilla a esta actitud controladora, tanto en el ámbito regulador como en el disciplinario. En 1714, Navarro solicita la presencia para la composición de los villancicos por un periodo algo mayor que el acostumbrado debido a la mayor dificultad en la composición derivada de la incorporación de los “instrumentos nuevos”. El cabildo responde de la siguiente forma:

Decrv. Haviendo sido oida la suplica del Maestro de Capilla: que se le conseden quinze dias de presensia, pro hac vice factum, p^a los villansicos del Corpus, y por quanto a significado que en la compossision de los Billansicos tiene agora mas travaxo, y a de menester mas tiempo respecto de los instrumentos nuevos, que el tiempo que hubiese de menester mas de los quinze dias lo dexan a su conciencia.

Contradicente a todo Domino Vizedo Maestre. Se salio el Sr. Vilanova y dio su voto Viudas. Se salio el Sr. Meca y dio su voto al Sr. Viudas⁶¹.

El texto de este documento refuerza la idea de que para el maestro de capilla la incorporación de éstos resulta una nueva imposición, y taxativamente de la misma forma lo reconoce el cabildo. En este sentido destaca también un acuerdo del año 1715 en el que el cabildo establece que

Etiam que el maestro de capilla haga música con instrumentos, con los cuales se cante todos los días clásicos, y para que se ponga en ejecución lo cometen al Sr. Villafranca⁶².

La expresión “los días clásicos” hace referencia a “los días de Música”. Las obras policorales, según el Libro Verde, se reservaban a los días Dobles de Primera Clase, y por lo tanto sería a partir de este Acuerdo el momento en que deberían intervenir. Las cantadas y solos con instrumentos podrían interpretarse también en fechas de rango inferior como las Dobles de Segunda clase y ciertas Doblas solemnes.

Navarro aparece en las actas capitulares amonestado por faltar a su *obligación de enseñar a los infantes y demás que a su cargo están* en dos ocasiones. La primera se produce en Noviembre de 1715,⁶³ y parece estar en relación con otras amonestaciones que se realizan entre julio y noviembre de ese año motivadas por ausencias

⁶⁰ ACO, vol 17, fol. 225v, Acuerdo de 27-IX-1716

⁶¹ ACO, vol 17, fol. 32v, Acuerdo de 4-V-1714.

⁶² ACO, vol 17, fol. 165, Acuerdo de 7-XI-1715

⁶³ ACO, vol 17, fol. 165, Acuerdo de 7-XI-1715.

generalizadas a funciones litúrgicas⁶⁴. La segunda ocasión estuvo vinculada a un episodio ocurrido en 1718, en el que se refleja la independencia que mostraba el Cabildo en el Gobierno de la Capilla. El 25 de agosto de 1718 el cabildo admitió como capellán del número de tiple al *lizdº Josef Santa Maria musico de tiple capon y atendiendo a su habilidad y destreza*⁶⁵. No sólo no debió el cabildo consultar a Navarro sino que, contradiciendo su autoridad sobre los músicos de la Capilla, *el Il. Cab. mando al caponcillo nuevamente admitido subiese a cantar el alabado al organo*, lo cuál molestó a Mathias Navarro que mostró sin “el debido respeto” su desagrado. Por este motivo el 5 de septiembre el cabildo no sólo acordó amonestarle sino que también amenazó con retirarle el salario que percibía de la Fábrica⁶⁶.

Igualmente a partir de 1714 se convocan oposiciones con una inusitada frecuencia. Este rasgo parece derivarse de la nueva mentalidad instalada en el episcopado y clero oriolano.

La primera de estas medidas atañe al al magisterio de Elche. El obispo de Orihuela decidió incorporar esta tarea a uno de los beneficios instituidos en la basílica ilicitana y lo puso en conocimiento del cabildo orilano que tenía beneficios erigidos en ese templo, como el que ocupaba Juan Berbeses⁶⁷. Un mes antes de la muerte de éste, el cabildo había decidido aplicar el este beneficio al magisterio, para lo cuál encargó un memorial sobre este asunto al Licenciado Campello⁶⁸. El 13 de julio de ese mismo año leído el memorial se acuerda solicitar del obispo que aplique las 50L del beneficio que había disfrutado Berbeses *al Mº de Capilla de Elche para enseñar musica a los hixos de dicha villa*⁶⁹. Finalmente, la oposición se celebró inmediatamente, y su resultado se refleja en el Acta del 3 de agosto. El nombramiento recayó en Joseph Antolín, que ya

⁶⁴ Así ocurre ACO, vol 17, fol. 134v, Acuerdo de 22-VII-1715 y ACO, vol 17, fol. 163v, Acuerdo de 2-X-1715.

⁶⁵ ACO, vol 17, fol 339r, Acuerdo de 25-VIII-1718.

⁶⁶ ACO, vol 17, fol 340v, Acuerdo de 5-IX-1718: *Decre. et. Que el Sr. Maestrescuelas de una representacion al Mº de Capilla por el desagrado que ha manifestado en razon de que el Il. Cab. mando al caponcillo nuevamente admitido subiese a cantar el alabado al organo y que se averigüe si ciuda de los infantes.*

⁶⁷ ArBE, Libro de misas Testamentales, sig 61, fol. 329. *Juan Berbeses mort en 8 de junio de 1714 testament en poder de Diego de l Fuente el 2 de jumio de ese día y dispone que lo que tenía ganado de vivint que era su voluntad se le entregaran al doctor Esclapez y lo que sobraré se le den en Misas.*

⁶⁸ ACO, vol 17, fol. 32v. Acuerdo de 4-V-1714. *Que el Lizdº Campello ponga memorial. (al margen): Decrevt. Etiam visto el memorial del Lizdº Campello, que este ponga memorial en forma con todos los motivos y circunstancias individuales, que preseden para la renta del maestro de capilla de Elche y en su vista se acordará lo más conveniente.*

⁶⁹ ACO, vol 17, fol. 46 v, Acuerdo de 13-VII-1714.

había sido designado maestro para “la Festa de la Mare de Deu” del año 1714 por el consell ilicitano⁷⁰. El texto del acuerdo es el siguiente:

*Benefº de Elche (al margen): Decrevt. Etiam havdº presedido convocacion que confiéren la Plaza vacante en la Parrochial de Stª Maria de la Villa de Elche por nuerte del Lcdº Juan Berbeses su ultimo poseedor afecta al magisterio de dicha villa, al Licdº (en blanco) Antolín Maestro de Capilla actual de otra villa por quanto à constado esta examinado y aprovado por los musicos y maestros de capilla de la Stª Yglª de Cartagena nombrados para el dicho examen, y que el secretario le de el titulo en la forma acostumbrada*⁷¹.

La aplicación de este beneficio al magisterio de la capilla oriolana constituye un dato inédito hasta el momento. El resultado de esta medida alteró la renta y naturaleza de la dotación eclesiástica del magisterio ilicitano. Mathias Navarro debió figurar como jurado de esta oposición que se celebró en la propia catedral de Orihuela, pues el beneficio estaba sostenido por rentas capitulares.

Otra muestra del interés del obispo Espejo por todos los aspectos del ámbito clerical, incluido los musicales queda recogida en el acuerdo capitular de 5-XII-1715. El Obispo envió razón al cabildo de que la capellanía de Tiple estaba vacante largo tiempo, y de que él mismo deseaba ocuparse de buscar a uno; el cabildo le agradeció su interés pero encargó a Mathias Navarro y al Canónigo la Salla, entonces en Madrid, que se ocuparan de este asunto⁷². Considero que relacionado con este episodio, se encuentra la decisión recogida unos días después de prestar ayuda económica a Joseph Guillén para la curación de su hijo que se había sido castrado *para mejor servicio de la Catedral*⁷³.

c) 1718-1727. En el Episcopado de Castilblanch.

En este periodo se consolidan definitivamente las dotaciones musicales erigidas en los periodos precedentes, una vez superados los problemas económicos derivados de la Guerra de Sucesión. Desde el punto de vista musical destaca la importancia creciente que alcanzan porcentual y económicamente los capones, reflejo de su relevancia en la capilla. Tras el fallecimiento del capón Catalá en 1714 y hasta 1718, las dotaciones aplicadas a tiples y a capones fueron harto exiguas, lo cuál indica por un lado que su formación no debía ser muy notable y que su papel no era demasiado relevante. Esta tendencia se invierte con la incorporación del capón Santa María en 1718, a quien a

⁷⁰ NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO ESCOLANO, I: op. cit, p. 215. Ejerció el magisterio de Elche hasta su muerte en 1732. CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. Cita a Joseph Antolín en p. 31.

⁷¹ ACO, vol 17, fol. 49v, Acuerdo de 3-VIII-1714.

⁷² ACO, vol 17, fol 174r, Acuerdo de 5-XII-1715.

⁷³ ACO, vol 17, fol 177r, Acuerdo de 19-XII-1715.

partir de diciembre de 1722 se le aplican los mismos emolumentos que tiene establecidos estatutariamente el Maestro de Capilla. Esta evidencia documental debe estar relacionada con la producción de cantadas para tiple de Mathias Navarro. Posiblemente buena parte de ellas fueron compuestas para este capón que permaneció en Orihuela hasta después de la muerte de Navarro. De este modo es posible fecharlas durante la estancia de éste entre 1718 y 1727.

La ausencia de dotación destinada a violín segundo entre el 13-III-1717 y el 12-I-1721, permite fechar varias composiciones con “violín añadido”, en este periodo, entre ellas dos villancicos denominados por Navarro como “Kalenda en ópera”. Todo ello indica que aunque los instrumentos fueron introducidos en 1714, los rasgos musicales vinculados con el teatro italiano, (el recitativo y el aria), tienen una indudable presencia a partir de 1718, coincidiendo con el episcopado del prelado italiano Castilblanc. Es posible que los gustos de este obispo influyeran en la vida catedralicia oriolana de la misma forma que las costumbres de las clases acomodadas de aquel momento⁷⁴.

2. Estudio analítico de la evolución de la “Música”.

La diferente naturaleza de las dotaciones aplicadas a cantores e instrumentistas provoca un comportamiento distinto de las mismas. Por este motivo abordo su análisis por separado.

2.1 Evolución de la Sección vocal durante todo el magisterio

En la siguiente tabla la evolución de las dotaciones vocales a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.

⁷⁴ De la existencia de la casa de comedias de Orihuela consta en LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a C.: “El Coliseo de comedias de la Calle Meca” en *Oleza*, Orihuela 1995, s/p. También consta en BARCELÓ JIMÉNEZ, J.: *Historia del Teatro en Murcia*, Murcia, 1958. En Orihuela existía desde 1624 una casa de comedias en la que actuó dos años después de la muerte de Navarro, la compañía de Francisco Navarro. Esta compañía después de Orihuela representó en Valencia una ópera, que llevaba aquel año en cartel.

Tabla 8-1.

	Tiples asalariados e Infantes	Capones	Contra-altos	Tenores	Contrabajos	V. Graves
1692	Isidro Sala 24L Diego Sánchez 40L Joan Segura 50L (enc.) y otros 4 infantes (40L)	D. Escobedo 80L D. Catalá 80L	S. Beltrán 100L y 20L más desde 7- V-1692 J.B. Bevolant 50L	J. González 80L V. Urrea 50L	F. Esteve 80L	Ignacio Pujol S.
1693	4 infantes (40L)		S. Beltrán 120L (hasta agosto) Pere Muñoz 80L (Enc desde agosto) J.B. Bevolant 50L Uguet 10L		F. Esteve 80L V. Pujol 50L (desde 2-I)	
1694	6 infantes (40L), uno de ellos Antonio Navarro con 20L		Pere Muñoz 95L Juan Llopis 80L (CRv) J.B. Bevolant 50L Uguet 10L			
1695	5 infantes (40L), tres con 10L					
1696	6 infantes (40L), cinco de ellos con 10L					
1697			Pere Muñoz 95L (multa III) Juan Llopis 80L (CRv) J.B. Bevolant 50L Uguet 10L			
1698		D. Catalá 80L CN	Juan Llopis 80L J.B. Bevolant 50L Uguet 20L	J. González 80L (muere en febrero) V. Urrea 50L		Ignacio Pujol S. Macario Domar Con porción debía ser residente
1699						
1700	López 80L enc. CR 5 infantes, uno con porción (Lacorga)					
1701	López Inf 80L CR/ B. Lacorga Inf 50L enc CN	/D. Catalá 80L CR	Juan Llopis 80L J.B. Bevolant 50L Uguet 20L M. López			
1702	B. Lacorga Inf 50L enc CN/	D. Catalá 80L CR /Zapata 95L (CN)				
1703		D. Catalá 80L CR M. M. Zapata 95L (CN)				
1704		D. Catalá 80L CR		V. Urrea 50L		
1705	2 infantes con porción	M. M. Zapata 95L (CN)				
1706		D. Catalá 80L CR M. M. Zapata 120L (CN)				

	Tiples asal. e inf	Capones	CA	Tn	CB	V. Graves
1706 y 1707 hasta julio		D. Catalá 80L CR M. M. Zapata 120L (CN)	Juan Llopis 80L J.B. Bevolant 50L Uguet 20L M. López	V. Urrea 50L	F. Esteve 80L V. Pujol 50L	Ignacio Pujol S. Macario Domar
1707 Desde julio	Búsqueda de infantes	D. Catalá 80L CR	J. Hernández 25L Miguel Llopis 25L Uguet 20L	P. Hernández 50L		Ignacio Pujol S.
1708	CA educando con porción		A Pérez 25L J. Hernández 25L Miguel Llopis 25L (inf?) Uguet 20L CA educando con porción			Ignacio Pujol S. A. Onteniente
1709			A Pérez 25L y 80L desde septiembre Miguel Llopis 25L Uget 40L	P. Hernández 50L J. Pujol Val 80L		Ignacio Pujol S. A Onteniente (hasta junio)
1710			A Pérez 80L Miguel Llopis 25L Uguet 40L (hasta junio)			
1711			A Pérez 80L Miguel Llopis 25L			
1712	Frcº Madrona 25L					
1713	enc de CN Ti (inf)					
1714	Frcº Madrona 25L enc de CN Ti (inf) y 5 inf.					
1715	Frcº Madrona 25L enc de CN Ti (inf) y 4 inf.		(vacante CR Ti)	A Pérez 80L Miguel Llopis 25L	P. Hernández 80L J. Pujol Val 80L V. Segarra 25L	V. Pujol 50L
1716	Frcº Madrona 25L enc de CN Ti (inf) y 4 inf. (tres con 15L)					
1717	Frcº Madrona 25L enc de CN Ti (inf, hasta VI) J.F. Franco Ti 1º Coro 12L 10s y 3 inf.					
1718	J.F. Franco Ti 1º Coro 12L 10s y 2 inf.	(vacante CR Ti) J. Santa María CN 50L (desde VIII) Simón Guillén (capón) Ti 2º Coro 12L 10s (desde VI)	A Pérez 80L Miguel Llopis 25L J. Camacho 25L	J. Pujol Val 80L P. Hernández 80L V. Segarra 50L	V. Pujol 50L	

	Tiples asal. e inf	Capones	CA	Tn	CB	V. Graves
1719	J.F. Franco Ti 1º Coro 12L 10s y 2 inf.	(vacante CR Ti) J. Santa María CN 50L	A Pérez 80L Miguel Llopis 25L	J. Pujol Val 80L P. Hernández 80L (CR de CB pero es Tn) V. Segarra 50L	V. Pujol 50L	Ignacio Pujol S.
1720	4 inf.	Simón Guillén (capón) Ti 2º Coro 12L 10s	J. Camacho 25L			
1721				J. Pujol Val 80L (fallece antes de XI/enc. A D. Seguí en 60L P. Hernández 80L V. Segarra 50L		
1722	4 inf. J. López 25L y desde 13-XII 50L	(vacante CR Ti hasta 21-XII) J. Santa María CN 50L (huído en Toledo) Desde 21-XII CR y salario, total 140L Simón Guillén (capón) Ti 2º Coro 12L 10s		D. Seguí en 80L P. Hernández 80L V. Segarra 50L		
1723	J. López 50L (desde 13-XII- 1722) y 25L desde 13-II-1723 Y 4 inf (este López luego violón)	J. Santa María CR y salario, total 140L Simón Guillén (capón) Ti 2º Coro 12L 10s y desde 13-II 25L				
1724		J. Santa María CR y salario, total 140L Simón Guillén (capón) Ti 2º Coro 25L (hasta XII) Joseph Elías (capón) 25L (desde X)				
1725		J. Santa María CR y salario, total 140L Joseph Elías CN (capón) 25L	A Pérez 80L Miguel Llopis 25L (hasta VI) J. Camacho 25L			
1726		J. Santa María CR y salario, total 140L Joseph Elías CN (capón) 50L	A Pérez 80L J. Camacho 25L			

En el cuadro precedente se pueden observar varias discontinuidades. La primera de ellas se sitúa en 1707⁷⁵, la segunda en 1718 y la tercera en 1723.

a) Los cantores entre 1692 y 1707.

Entre 1692 y 1707 todos los beneficios “afectados” a cantores, cuya suma asciende a 600L, aparecen aplicados a este menester. La colación de ciertos cantores se complementa con la asignación de salarios. Esto ocurre durante todo este periodo con el capellán del número de tiple y entre 1694 y 1697 con el también capellán del número de contralto Pere Muñoz. La aplicación de estos salarios provoca que entre 1692 y 1702 los dos triples capones perciban los mismos emolumentos. A partir de 1702 esta costumbre se rompe al aplicar unos emolumentos superiores al capón Marcos Martínez Zapata. Tanto el salario aplicado Zapata como el del contralto Pere Muñoz, desaparecen cuando estos abandonan la capilla, por lo que en ambos casos debe tratarse de intérpretes notables.

Por el contrario la aplicación de unos emolumentos parejos a los dos capones entre 1692 y 1702, está motivada por cuestiones estéticas y refleja económicamente que ambos realizan intervenciones de semejante relevancia.

Salvo en 1692, primer año de su magisterio, la “Música” cuenta con 4 contraltos, procedentes de la incorporación de 2 o 3 acogidos con o sin sueldo. Por otro lado la “Música” complementa la plantilla con 5 o 6 infantes, a veces dos o tres de ellos con “porción en la Música”. Hasta donde he podido constatar documentalmente, el reparto de la dotación de infantes es muy desigual, lo cuál revela que no todos intervenían con la misma relevancia. En este sentido destaca Antonio Navarro, hermanastro del maestro de capilla, que recibe durante 1694 una dotación de 20L, lo cuál constituye la mitad de la dotación de Infantes, y la cantidad más elevada aplicada a uno solo de ellos durante todo el magisterio de Navarro.

Igualmente cabe destacar que las bajas se cubren con celeridad, lo cuál demuestra que no había problemas económicos. Así curre con los infantes López y Lacorga, a quienes tras la muerte del capón Escobedo en 1699, se les encomienda íntegramente una capellanía real y del número respectivamente. Esto indica por otro lado que estos infantes poseían la destreza suficiente para sustituir a un capón. Esta normalidad parece interrumpirse en 1704 cuando tras la muerte del capellán real de tenor Joseph González su plaza permanece vacante, siendo sustituido entre 1704 y 1707

⁷⁵ Se ha escogido la fecha de junio porque en ese mes concluye el ejercicio del Libro de Fábrica correspondiente a 1706-07. No se conserva el correspondiente a 1707-08.

por Macario Domar en calidad de acogido sin sueldo. Este hecho parece estar relacionado con la situación prebélica.

Durante toda esta etapa la capilla está integrada por 5 o 6 infantes que realizan función de tiple y 11 voces adultas, de ellas 2 capones, 4 contraltos y 5 voces graves (2 tenores, 2 bajos y el sochantre, posiblemente barítono). Esta plantilla permite interpretar obras a 11 voces como el Villancico a las Santas Justa y Rufina de Mathias Navarro *Toquen a embestir*, fechado en 1695.

b) Los cantores entre 1707 y 1717

Durante estos once años varias dotaciones permanecen vacantes, lo cuál es especialmente notable en el caso de los capones, ausentes en la capilla entre 1715 y 1717. La capellanía real de tiple permanecerá vacante entre 1715, cuando fallece el capón Catalá y diciembre de 1722. La capellanía del número de tiple permanece vacante desde 1707 cuando desaparece el capón Martínez Zapata, y 1712; entre ese año y 1723 sus emolumentos serán repartidos entre varios cantores, en algunos casos sólo parcialmente. La existencia de estas vacantes hace que la dotación destinada a las capellanías vocales no sea destinada íntegramente a ellas. El hecho de que estas bajas no sean cubiertas inmediatamente una situación de penuria económica.

Sin embargo en la tabla precedente se observan otros rasgos que van a perdurar hasta el final del magisterio de Navarro y que no parecen vinculados a cuestiones derivadas de la inestabilidad económica. Me refiero en primer lugar al hecho de que la capellanía del número de contralto va a permanecer dividida hasta 1727 entre dos cantores que perciben sendas partidas de 25L. Por otro lado tras el fallecimiento del contrabajo Francisco Esteve su capellanía real será ocupada a partir de 1715 por el tenor Pedro Hernández. Este hecho modifica la distribución de las voces graves; entre 1715 y 1727 la capilla contará con tres tenores, dos de ellos con emolumentos de 80L, y el tercero con 50L, un bajo con 50L y el sochantre. Por último el número de infantes desciende a cuatro a partir de 1715, realizándose un reparto de la dotación más homogéneo que en el periodo anterior. Este rasgo como los anteriores está vinculado a la evolución del estilo policoral de Navarro, marcado a partir de 1710 por un descenso numérico de las partes solistas vocales.

Paralelamente al descenso de la dotación de la capilla desciende el número de integrantes remunerados de la misma. En 1708, 1711, 1712, 1713 y 1714 hay 9 adultos y 6 infantes; entre 1715 y 1717 el número desciende a 7 adultos y cuatro infantes. Sin embargo en 1709 y 1710, a pesar de la reducción de la dotación de la “Música”, se

mantiene el mismo número de componentes que en los años precedentes. Todo esto indica que hasta 1714 se intentó mantener la plantilla anterior a 1707. A partir de 1715 se constata un cambio en la distribución de la misma: desciende el número de infantes cantores, aumenta el número de tenores y desciende el de bajos. Este hecho es paralelo a la consolidación salarial que experimentan en ese mismo año las plazas de violín.

c) Los cantores entre 1718 y 1722

En 1718 la Música vuelve a estar integrada por 11 cantores adultos, entre ellos el capón Joseph Santa María, pero sin embargo la dotación de todos ellos es inferior a la del periodo 1692-1706. El número de infantes no supera los cuatro.

Es preciso destacar que a lo largo del magisterio de Navarro, se constata la presencia de cinco tiples asalariados. Se trata de López (1700-1701), Batiste Lacorga (1701-1702), Fc° Madrona (1712-1717), J. F. Franco (1717-1719), J. López (1722-1727, y violón a partir de 1727). Todos ellos son infantes. Sin embargo los emolumentos asignados a López y Lacorga tiples durante la primera etapa ascienden a 80 y 50L respectivamente mientras que los posteriores a 1711, no superan los 25L. A partir de 1719 consta la presencia de dos capones asalariados, Simón Guillén y Joseph Elías, con emolumentos similares a los tiples coetáneos.

d) Los cantores entre 1723 y 1727

Entre 1723 y 1727 la dotación total aplicada a cantores asciende a 660L, y por lo tanto supera, como ocurría antes de 1707 la dotación de 600L que corresponde a estas colaciones. Sin embargo el reparto de esta cantidad entre las 11 voces adultas, es menos “igualitario”. Sirvan de ejemplo los tiples; los tres cantores agudos suman 210L, 140 de ellas aplicadas al capón del primer coro, lo cuál constituye la tercera parte del total. Esta evidencia económica manifiesta la importancia que había alcanzado el estilo bel cantista operístico, de quien estos cantores son principales exponentes. El resto de alteraciones respecto a las dotaciones de la primera etapa del magisterio están vinculadas a la evolución del estilo policoral de ya mencionado.

2.2 Evolución de la sección instrumental durante todo el magisterio.

En la siguiente tabla se resume la dotación y nómina correspondiente a arpista, ministriles e instrumentistas. No se han incluidos organistas porque no sufrieron alteración salarial. Sus nombres aparecen en el Anexo de este Capítulo.

Tabla 8-2.

	Arpa	Abué	Bajones	Corneta	violón	violines
1692	Pedro Mena 20L (desde 28-II) y 90L desde junio		1° Gaspar Onteniente 130L 2° Ms. Martín Rocriguez 50L y 60L, desde 24-VI-1692 3° Luis Navarro 20L (desde 29- XII-1690)	1° Pedro Artixas 120L y 2cah (desde algo antes de 7-V- 1692) 2° ASS		
1693	Pedro Mena 90L desde junio		1° Gaspar Onteniente, desde 1-VI 130L 2° Ms. Martín Rocriguez, se jubila antes de 1- VI, 50L Luis Navarro desde 25-VIII, 50L			
1694			1° Gaspar Onteniente 130L y 1c 2° Luis Navarro desde 24-VI 50L Jub: Ms. Martín Rocriguez 50L 3° ASS Miguel Onteniente			
De 1695 a 1701			1° Gaspar Onteniente 130L y 1c 2° Liz. Luys Navarro 50L 3° ASS 2° Jub: Ms. Martín Rodriguez 50L			
De 1702 a 1712			1° Gaspar Onteniente 130L y 1c 2° Luis Navarro, 80L, desde 5-II- 1702 3° ASS 2° Jub: Ms. Martí Rocriguez 50L			

	Arpa	Abué	Bajones	Corneta	violón	violines
1713	Pedro Mena	Luis Navarro Desde Navidad ASS	1º G. Ontiniente 130L y 1cah Luis Navarro 80L Ms. Martí Rocriguez (b. jub.) 50L	1º Pedro Artixas 120L y 2cah 2º Joseph Benlloch ASS	Pedro Artixas Desde Navidad ASS	Pedro Gil Joseph Benlloch Ambos desde Navidad ASS
1714		Luis Navarro 6L	Antonio Onteniente, ASS	1º Pedro Artixas 120L y 2cah 2º Joseph Benlloch (hasta 26-X- 1715)	Pedro Artixas 8L	1º Pedro Gil 10L y ascenso en mayo y junio de un real cada día./ Joseph Benlloch 32L desde julio 2º y 1º Joseph Benlloch, 8L
1715	Ms. Pedro Mena 90L Sustituto por enfermedad de Mena:Lelio gallardo 25L desde 13-XII-1715					1º Joseph Bellot o Benlloch 32L hasta el 26-X/ Pedro Fortunatu Catalán, “el italiano”, desde 1-XI-1715 con 32L. Desde 21-XII-1715, 52L 2ºFernando Albert ASS desde 23- XII
1716	Ms. Pedro Mena 90L Sustituto: 25L Lelio Gallardo Hasta 25L 15-IV-1716, desde esa fecha acogido sin sueldo.		1º G. Ontiniente 130L y 1cah 2º L. Navarro 80L Martí Rocriguez (Murió después del 24-VI) A. Onteniente ASS	1º Pedro Artixas 120L y 2cah 2ºBartolomé Albert ASS		1º Pedro Fortunatu 52L 2º Fernando Albert ASS / desde 24-VI, 20L
1717	Ms. Pedro Mena 90L Lelio Gallardo ASS					1º Pedro el italiano, hasta el 13- III 2º Fernando Albert 20L
1718		Luis Navarro 26L				1º Fernando Albert, 32L desde 24-VI 32L Bartolomé Albert ASS
1719						Fernando Albert 32L
1720						
1721						1ºFernando Albert 32L 2º Liz Francisco Romero 12L desde el 12-I-1721
1722					Pedro Artixas 8L Cuatro tercias por tocar el violón hasta 24-VI, 5L 6 8	1º Fernando Albert 60L 2º Bartolomé Albert Ass desde 13-XII-1722
1723	Jub. Ms. Pedro				Pedro	1º Fernando Albert 60L
1724	Mena 90L				Artixas 8L	2º Bartolomé Albert Ass
1725	Lelio Gallardo		Jub. Gaspar Ontiniente 130L y 1cah			1º Fernando Albert 60L
1726			1º L. Navarro 80L			2º Bartolomé Albert,
1727			2º A. Onteniente, ASS			desde enero 20L
1728					<i>Desde junio Lizdº Joseph Lopez 8L</i>	

En esta tabla queda patente que la dotación y nómina de los “instrumentos antiguos”, (arpa, bajones y corneta), va a mantener a lo largo del magisterio de Navarro una marcada estabilidad. Esta plantilla incluía cuatro músicos asalariados, arpista, bajones primero y segundo y corneta, y dos acogidos sin sueldo que se ocupan indistintamente de la corneta segunda y el bajón tercero. Estos no asalariados son normalmente educandos, y no siempre consta su nombre; sí aparecen en las porciones anotadas en los Libros de Entierros.

La dotación de esta plantilla que en 1692 ascendía a 400L, sufre pequeños ajustes en 1694, cuando la dotación del arpa se rebaja 10L y se jubila Martín Rodríguez a quien se le mantiene una dotación de 50L y en 1702, cuando se aumenta el salario del bajón segundo a 80L. A partir de 1702 y hasta el final del magisterio la dotación total asciende a 420L más otras 50L, aplicadas al bajón segundo jubilado, cuyo fallecimiento no se produce hasta después del 24-VI-1716. Esta partida del bajón segundo jubilado se mantuvo durante 23 años, sin que sufriera alteración alguna.

La dotación y personal aplicados a “instrumentos nuevos” se inicia en 1714 y salvo momentos puntuales mantiene una similar estabilidad que las correspondientes a los “instrumentos viejos”. Este rasgo es especialmente notable en violón y abué, tal y como se observa en la tabla. En la evolución de éstas se manifiesta, al igual que en la sección vocal una discontinuidad en 1718, y otra en 1724. Ambas discontinuidades afectan especialmente a las plazas de violín primero y segundo.

En el violín primero se suceden entre 1713 y 1715 Pedro Gil y Joseph Benlloch, a quienes a pesar de los aumentos de sus correspondientes dotaciones, no logran retener en Orihuela. Este hecho está relacionado con un momento de importante demanda de violinistas en el Reino de Valencia; consta que en 1714 se incorporan estos instrumentos a las principales capillas eclesiásticas valencianas. En Orihuela las dotaciones de los violinistas no eran demasiado abultadas; la del violín primero se situó en 32L entre julio de 1714 y enero de 1722, a partir de esa fecha se elevó a 60L; el violín segundo estuvo dotado con 20L desde el 24-VI-1716, y hasta esa fecha, sólo con 8L cuando lo había.

Algo más prolongada y fructífera, es la estancia del italiano Pedro Fortunatu Catalán, que sucede como violín primero a Benlloch entre 1-XI-1715 y el 13-III-1717. Apenas un mes después de la incorporación de Fortunatu se le aplica una subida salarial

de 20L destinada a la formación de violinistas⁷⁶. Los hermanos Fernando y Bartolomé Albert son resultado de esta labor docente. El primero ejerció de violín segundo durante buena parte del periodo de estancia del italiano (desde el 23-XII-1715), sustituyéndolo en el primer atril cuando éste marcha; el segundo aparece asociado el violín segundo de forma estable desde el 13-XII-1722. Ambos además parece que también se formaron como oboístas a juzgar por el contenido de un acuerdo de 1718⁷⁷.

En ese año de 1718 coincide el aumento del salario del abué y la asignación a Fernando Albert del salario de 32L correspondiente al violín primero. A partir de esa fecha y hasta el fallecimiento de Navarro la nómina de intérpretes no sufre cambios notables, salvo los derivados de las jubilaciones del arpista Pedro Mena y del bajón primero Gaspar Onteniente.

La asociación de los hermanos Albert a la sección instrumental de la capilla revela que ambos, al igual que Benlloch se formarían primero como cornetas. La intermitencia de Bartolomé como violinista, a pesar de que se mantiene durante todo el periodo en la capilla como acogido sin sueldo⁷⁸, induce a pensar que se ocupaba en esos lapsos de la corneta segunda. En este sentido apunta que hasta 1722 no se señalara porción a los violines en la capilla. Batolomé Albert se vincula definitivamente al violín segundo en 1722 después de la breve estancia de Romero, otro antiguo infante, como violín segundo. El hecho de que no se le asignara el salario de violín segundo hasta 1724 indica que hasta esa fecha su formación como violinista no era suficiente para tal cosa.

Como resultado de estas idas y venidas de los violinistas la “Música” no contó más que con un violín entre el 13-III-1717 y el 12-I-1721. Este hecho afecta como se expone más adelante, a las creaciones de Navarro de ese periodo⁷⁹.

Las condiciones impuesta a los ministriles jubilados y a sus sustitutos son muy diversas antes y después de 1711. El bajonista segundo Martín Rodríguez se jubila en 1693, y el Cabildo establece que mientras esta situación persista se reduce su salario en 10L. A su sustituto Luis Navarro se le asigna un salario de 50L en ese mismo acto, dotación que asciende a 80L a partir del 5-II-1702, aumento que se mantendrá durante la jubilación del titular. Sin embargo tras el fallecimiento de Rodríguez este aumento de 30L no será descontado de su dotación. Muy diferente son las condiciones de las

⁷⁶ ACO, vol 17, fol. 178r, Acuerdo de 23-XII-1715.

⁷⁷ ACO, vol 17, fol 331r, Acuerdo de 6-VII-1718.

⁷⁸ Figura en el Libro de Entierros de 1720, cuando ya no era infante.

⁷⁹ Sobre este punto remito al Capítulo 17.

jubilaciones impuestas a los sustitutos del arpista Mena y del bajón primero Gaspar Onteniente, jubilados respectivamente en 1723 y 1724; en ambos casos los jubilados conservan la totalidad de su salario, mientras que los sustitutos, a quienes se les promete la “futura” de la plaza, siempre y cuando se ordenaran, permanecen en la precaria situación de acogidos sin sueldo. En ambos casos los sustitutos poseen destreza suficiente pues aparecen asociados a estas labores desde la década e 1710, tal y como figura en la tabla.

3. La Guerra de Sucesión y su repercusión en “la Música”.

3.1 Efectos económicos.

Los efectos económicos de la Guerra de Sucesión se prolongaron, tal y como figura en la tabla de los cantores, durante más de una década, pues la dotación de la sección vocal de la “Música” no recuperó la cantidad que tenía asignada antes de la contienda hasta 1723. Sin embargo esta evidencia económica debe matizarse pues entre 1711 y 1723 tienen lugar una serie de acontecimientos que directa o indirectamente afectan a la situación económica de la “Música”. En el siguiente gráfico se refleja la evolución de las dotaciones totales aplicadas a la sección vocal, a los “instrumentos antiguos” y a los “nuevos”.

Tabla 8-3.

El descenso apreciado entre 1715 y 1717 en las dotaciones correspondientes a las voces tiene una razón coyuntural: el fallecimiento del capón Catalá. Este hecho fortuito que deja temporalmente sin capones a la capilla, es aprovechado por el cabildo como una fuente más de recursos económicos para sufragar la renovación del mobiliario litúrgico de la Catedral. Concretamente en ese mismo periodo se sustituye el coro antiguo por otro completamente nuevo⁸⁰, y se encarga en Toledo unas andas de plata para la procesión del Corpus⁸¹.

Durante estos años, y tal como se ha expuesto, culmina la reorganización de las dotaciones musicales de acuerdo con los nuevos usos musicales que se reflejan en las composiciones de Navarro a partir de 1714. Esta modificación se realiza dividiendo la capellanía del número de contralto, y eventualmente la del tiple, reduciendo el número de infantes de colorado a cuatro y permitiendo que la capellanía real de contrabajo sea ocupada por un tenor. Estas alteraciones están relacionadas con el proceso de descenso de las partes vocales solistas que caracteriza el estilo policoral de la segunda etapa creativa de Navarro.

El aparente aumento de la dotación económica global de la “Música” experimentado entre 1718 y 1722 es un efecto secundario la reincorporación de los capones, que sin embargo hasta 1723 no ocupan los correspondientes beneficios de tiple. Este regreso no se produce hasta que las deudas contraídas por los gastos suntuarios están liquidadas. Todo ello revela que la “Música” en los años posteriores a la Guerra de Sucesión es considerada un elemento ceremonial secundario, de forma que no recupera su antigua relevancia económica hasta que la situación derivada de la contienda y de una serie de intervenciones artísticas, se ha recuperado.

3.2 Efectos humanos: Procedencia de los músicos.

Los músicos que integran la “Música” en la primera etapa proceden en su mayoría de las capillas valencianas y mallorquinas. Los capones Escobedo y Catalá se formaron en Valencia; el primero figura como infante del Colegio del Patriarca entre

⁸⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Y MARTÍN CASELLES, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, Valencia, 1986. En el Anexo Documental se transcribe el contrato firmado en 1716 para la realización de la sillería oriolana que debía concluirse en el plazo de un año, como efectivamente ocurrió.

⁸¹ NAVARRO MALLEBRERA, R., y VIDAL BERNABÉ, I.: “El Arte en los territorios de...”, p. 515. Las realizó el platero toledano Juan Antonio Domínguez quien las entregó al Cabildo en 1717. El 4 de agosto de ese año le encargó una custodia para esas andas que no fue concluida hasta 1721.

1674 y 1677⁸², el segundo como infante de la Catedral entre 1685 y 1687⁸³. Los contraltos tienen una procedencia más variada; Joan Batiste Bevolant, era ilicitano⁸⁴, Pere Muñoz figura como infante de la Catedral de Valencia entre 1688 y 1690⁸⁵, Juan Llopis de San Matheu (lugar cercano a Orihuela)⁸⁶. Desconozco la procedencia del tenor Joseph González que ejerció a como sochantre antes de 1684, y de Francisco Esteve, activo en la capilla oriolana desde 1683⁸⁷; el tenor Vicente Urrea era mallorquín, y los hermanos Ignacio y Vicente Pujol de Meliana (diócesis de Valencia).

La presencia del capón lorquino Marcos Martínez Zapata a quien se asigna una Capellanía del Número en 1702 constituye un hecho excepcional. Esta asignación no parece conforme a derecho pues en virtud del mencionado privilegio sólo podrían ocuparlo *regnícolos*.

Después de los Decretos de Nueva Planta fue derogado este privilegio de exclusividad que disfrutaban los habitantes de la Corona de Aragón para ocupar los beneficios oriolanos. Por este motivo a partir de 1707 deja de constar en las actas capitulares la procedencia de los músicos. No obstante hay evidencias suficientes para afirmar que la mayoría de las incorporaciones mantenían vínculos familiares con los miembros de la capilla, o habían sido infantes de coro en el propio templo, tal y como figura en la siguiente tabla:

Tabla 8-4.

Ex Infantes	Con vínculos personales	No consta
Pedro Hernández (Tn CR) Joseph Valentí de Hernández (CA asalariado) Fernando Albert (violinista 1º) Bartolomé Albert (corneta y violinista 2º) Lelio Gallardo (arpista) V. Segarra (Tn CN) J. Camacho (tiple) J. López (tiple) J. González (organista 2º) Simón Guillén (capón) A. Onteniente (además hijo de Gaspar Onteniente, bajón)	M. Llopis hermano de Juan Llopis Juan Muñoz de Monserrat Joseph Elías sobrino de J. Santa María	J.F. Franco J. Santa María A. Pérez J. Pujol Val
Total: 11	3	4

⁸² FERRER BALLESTER, M. T.: op. cit. p. 67.

⁸³ *Ibidem* p. 88.

⁸⁴ ACO, vol. 14, fol 170r, Acuerdo de 4-IV-1680.

⁸⁵ FERRER BALLESTER, M. T.: op. cit. p. 88.

⁸⁶ ACO, vol 15, fol fol 65r, Acuerdo de 6-IV-1694.

⁸⁷ ACO, vol. 14, fol 268r Acuerdo capitular de 4-II-1683.

Esta evidencia revela que la labor docente de Mathias Navarro permitió la renovación de buena parte de la capilla. Este hecho influyó en la creciente independencia del ámbito valenciano que la capilla oriolana manifestó durante la segunda etapa de su magisterio.

Por último destacar que una muestra de la relevancia que adquirió la “Música” durante las dos últimas décadas del magisterio de Navarro son las continuas peticiones de músicos que a lo largo de esta etapa se realizan desde el Consell de Elche.

4. Factores de la transformación experimentada por la “Música” durante el magisterio de Navarro.

El momento en que se produce la incorporación de los “instrumentos nuevos” no parece casual. Todo este proceso tiene lugar tras una contienda bélica, en la que el cabildo tomó partido por el bando perdedor, y durante un periodo de fuerte represión política. En este sentido cabe destacar que, a pesar de que la capilla murciana contaba desde el último cuarto del S. XVII con violines, violón y abué⁸⁸, y que Monserrat mantenía estrechos vínculos con Mathias Navarro desde hacía décadas, la incorporación de abúes y violines no se verificó en Orihuela hasta 1713, durante el último año de magisterio de Monserrat en Murcia. Esto coincide con el momento de máxima influencia del Obispo de Cartagena don Luis Belluga y Moncada en el Reino de Valencia, donde había sido Virrey.

Por lo tanto esta incorporación no parece vinculada exclusivamente a cuestiones puramente musicales. Por el contrario considero que en este asunto pesaron factores extramusicales, especialmente por los siguientes motivos:

- El periodo de las transformaciones introducidas en la capilla oriolana no coincide con un cambio de maestro de Capilla, sino en el ecuador del magisterio de Mathias Navarro.
- La fuente documental más directa, Los Libros de Actas Capitulares, presentan en todo este proceso a Navarro de forma pasiva; si en algunos casos puede resultar lógico en un entorno donde el cabildo era la única autoridad de la que emanaban todas las transformaciones, estos

⁸⁸ PRATS REDONDO, C.: op. cit. p. 890.

documentos revelan que Navarro no fue al menos el único motor de estos cambios.

- La implicación del Cabildo Oriolano en el cambio del estilo de la música interpretada en la liturgia, revela un gran interés en este asunto.
- El proceso de incorporación de los “nuevos instrumentos” coincide con un periodo de “sede vacante”, y de ruptura con el Papado, y en el que la influencia del obispo de Cartagena Luis Belluga y Moncada es muy intensa. Este eclesiástico a pesar de su sólida oposición a las medidas regalistas de Felipe V, fue uno de sus más importantes colaboradores en el ámbito político y el encargado de implantar en el Reino de Valencia las medidas de los Decretos de Nueva Planta. Su actividad política estuvo encaminada a un reforzamiento del bando borbónico, y por lo tanto provocó una creciente influencia castellana⁸⁹.
- Aunque la Catedral de Orihuela resulta ser pionera en la incorporación de estos instrumentos en el ámbito del Reino de Valencia, el intervalo temporal es tan breve que permite suponer que las transformaciones que experimenta el contingente instrumental y, aunque menos evidente, también el vocal, de las capillas valencianas es fruto de un proceso común y por lo tanto existe una causa común que afecta por igual a todas. Orihuela más cercana a Murcia lo es también al ámbito castellano, y por lo tanto más permeable a esta influencia.
- Coincidiendo con estas transformaciones musicales, durante la segunda década del S. XVIII las artes figurativas de la antigua Gobernación de Orihuela experimentan, una profunda transformación iniciándose el periodo denominado Tardobarroco.

La creación de las plazas de violines, violón y abué, desencadenante definitivo de la implantación de los nuevos usos musicales, tiene lugar durante un periodo de “sede vacante”, en el que la influencia de Belluga es muy evidente. La incorporación de estos instrumentos puede valorarse como resultado de una intervención política tendente a la equiparación de los usos y costumbres clericales valencianos a los castellanos. Entre estas medidas posbélicas la más drástica fue el nombramiento y consagración de los

⁸⁹ Estimo que esta medida puede estar en la línea de otras acciones “castellanizadoras”, pues tanto la Corte como las dos sedes vecinas de Murcia y Cuenca, cuentan con violines desde el s. XVII, y la murciana con oboes desde antes de 1713. precisamente el cabildo oriolano envía a este templo en otoño de 1713 a dos músicos para que aprendan la música y tañido de estos instrumentos.

obispos valencianos. Los titulares de la mitra oriolana dejarán de ser valencianos tal y como había ocurrido hasta entonces; esta sede será ocupada en 1714 por un murciano y entre 1718 y 1728 por un napolitano. En el ámbito de la música cultural el modelo para estas transformaciones serán los templos catedralicios castellanos más cercanos, Murcia y Cuenca, junto con la Corte⁹⁰. En este contexto el permiso del cabildo a Navarro y dos músicos en 1713 para “estudiar la música de los oboes” señala directamente a la sede murciana como referencia inmediata. No obstante es Madrid y concretamente su Capilla la que deberá constituir el modelo ideal; allí se compran el clave, los *abueses* y el violón, y en Alicante, puerto de la Corte en aquel momento, un violín.

En cuento a la denominación de “italianismo”, que la musicología aplica habitualmente a los nuevos usos musicales establecidos en las catedrales hispanas desde 1700, en el caso de la sede oriolana cabe al menos cuestionarse, especialmente ante ciertas evidencias documentales, como son los textos pastorales de Belluga. Estas cartas, y especialmente aquellas que condenan las costumbres populares, se refleja cómo la influencia francesa presente desde 1700, eclosiona entre las clases superiores con fuerza después de la contienda adquiriendo en opinión de este prelado, la condición de epidemia durante la segunda década del setecientos. El prelado recoge incluso evidencias musicales como el minué, que aunque conocido desde 1700, se convierte en la danza preferida a partir de 1710⁹¹. La presencia de esta danza en las cantatas y otras composiciones en romance de Navarro no debe valorarse únicamente como una influencia musical sino como un reflejo de los gustos sociales.

Esta influencia de la Corte y del ambiente social “extranjerizado” no es exclusiva de la “Música”. Durante el periodo de influencia del cardenal Belluga los territorios de la Gobernación de Orihuela salieron de la órbita valenciana, al tiempo que se estrechaba su relación con la Corte madrileña, tanto a nivel político, como comercial y económico. Todos los factores señalan a la Corte como principal influencia en los ámbitos artísticos de la Gobernación de Orihuela, que, en el caso de la música contaba con una importante avanzadilla, la capilla catedralicia de Murcia/Cartagena.

El estilo musical “cortesano”, bien de adscripción francesa o italiana, se instaló en Orihuela en 1713 pero no suplantó el tradicional; ambos se repartieron diferentes ámbitos, como ocurre especialmente en las composiciones en romance, en las que el

⁹⁰ LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones Universidad Autónoma, Madrid, 1990, p. 43.

⁹¹ CREMADES GRINÁN y otros: op. cit. p. 186.

estilo cortesano está especialmente presente en las de asunto serio y el tradicional en las de asunto alegre, en las que el elemento popular es más destacado⁹².

El Cabildo de Orihuela tuvo la fortuna de que su maestro de capilla se plegara a los deseos modernizadores de su aparato musical. El mérito de Navarro radica precisamente en la capacidad de adaptación de su universo sonoro a los nuevos vientos estéticos que en aquella segunda década del S. XVIII, soplaban en la antigua Gobernación de Orihuela, desde el mismo punto y en el mismo sentido para todas las artes, incluida la música.

⁹² Este asunto se aborda en los Capítulos 12 al 15.

Parte Segunda:

**Catalogación de las composiciones en romance de
Mathias Navarro conservadas en el Archivo de la
Catedral de Orihuela.**

Parte Segunda: CATÁLOGO DE LAS COMPOSICIONES CEREMONIALES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo IX: **Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**

El archivo musical de la catedral de Orihuela fue inventariado a principios del S. XX por el Canónigo Carlos Moreno. Este Canónigo, que ejerció como organista-maestro de Capilla, organizó en carpetas numeradas los legajos musicales que integraban el archivo catedralicio en ese momento. A cada uno de los legajos inventariados le asignó dos cifras separadas por una barra. La primera cifra indica el número de carpeta en la que se encuentra el legajo, y la siguiente el orden que cada composición ocupa dentro de la carpeta. Este es el inventario que se maneja en la actualidad con la signatura que empleó originariamente Carlos Moreno.

Este canónigo agrupó las partituras según su dedicación ceremonial, como es el caso de las carpetas 101 a la 111, que contienen composiciones en romance dedicadas al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. De ellas, las siete primeras contienen casi exclusivamente obras de Mathias Navarro.

José Climent publicó en 1986, un catálogo crítico de estas composiciones, bajo el título *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana.IV. Catedral de Orihuela*. En su trabajo, Climent asignó un nuevo número a las composiciones de Navarro, fruto de una organización alfabética de todas ellas.

Varias riadas y las termitas causaron serios daños a muchas de estas composiciones, lo cuál impide la legibilidad de casi todos los legajos. Actualmente se conservan en óptimas condiciones, pero los daños ocasionados son irreparables.

Considero oportuno conservar en esta catalogación del romance ceremonial de Navarro el número asignado por Climent a cada una de las composiciones. La organización del catálogo a partir de la ordenación alfabética de los títulos de las composiciones permite una fácil localización de cada composición, y además constituye un procedimiento organizativo abierto, que permite agregar composiciones localizadas con posterioridad a la realización del mismo. Así ha ocurrido con “Queditico, silencio”, que no aparece en el catálogo de Climent. Esta composición ha sido incluida en el lugar que alfabéticamente le corresponde pero con la signatura que le dio Carlos Moreno.

Se han catalogado como composiciones diferentes aquellas versiones que alteran las partes originales. Así ocurre por ejemplo con 1356 y 1357, ambas cantadas para

soprano. Ambas presentan mismo texto y parte vocal idéntica, sin embargo la nº 1356 no incluye instrumentos y 1357 sí lo hace. Se han catalogado como diferentes porque los cambios alteran el acompañamiento pues 1357 añade una introducción de la cuál carece 1356.

El ámbito de la investigación se ha limitado a las 204 composiciones en romance firmadas por Mathias Navarro, tanto autógrafas como no, conservadas en el Archivo de la Catedral de Orihuela. Esta delimitación ha hecho que fueran excluidas tres composiciones, en las que no figura su nombre, y que José Climent incluyó en su catálogo como de atribución segura. Estas composiciones son las siguientes:

- 1338 “A la fiesta, al aplauso” (no firmado)
- 1352 “Al Niño Dios” (incompleto y no firmado)
- 1515 “Tu luz celestial” (no firmado)

1. Descripción de los legajos.

Las composiciones objeto de este estudio están escritas en folios doblados sobre sí mismos, adquiriendo el tamaño de cuartilla. Las partituras presentan dos formatos en función de la disposición de los folios:

- a) Partitura escrita en el reverso y anverso de un folio en posición horizontal.
- b) Partitura escrita en un cuadernillo formado por folios plegados sobre sí mismos en posición horizontal, y cosidos por su doblez. En este caso se rayan las dos páginas contiguas como si fueran un único folio.

Las partichelas se anotan si es preciso tanto en anverso como reverso, y se conservan igualmente agrupadas en un cuadernillo, pero sin coser. Normalmente se conservan ordenadas iniciándose en la voz superior del primer coro siendo las últimas las correspondientes a los continuos. Existe un estudio sobre marcas de agua en los documentos del Archivo Catedralicio de Orihuela en el que se examinan varios legajos musicales de Navarro escogidos al azar. En todos los casos el papel empleado coincide con el utilizado habitualmente por el Cabildo de Orihuela¹.

Funciona como tapa del cuadernillo la parte posterior del folio que forma el reverso de las partituras o bien, cuando falta la partitura, en el de la partichela de *acompañamiento*².

2. Contenido de la portada.

Salvo excepciones, sobre la cara que queda en posición superior, aparecen escritos los siguientes datos que constituyen la portada.

1. Rúbrica
2. Forma.
3. Instrumentación.
4. Título.
5. Dedicatoria.
6. Autor.
7. Fecha (si consta)

¹ ROMERO NARANJO, F.J. y BILBAO RIGUERO, J.B.: *Aportación al Archivo Musical de la S.I. Catedral del Salvador de Orihuela, Transcripción de las obras musicales y estudio cronológico y rastrológico de las marcas de agua*, Trabajo inédito depositado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

² Este es el término que utiliza Navarro para denominar la parte de bajo cifrado. Este término con el mismo significado también es utilizado en el tratado de Valls.

Imagen 9.1 En la siguiente imagen aparece un ejemplo habitual de portada.

a) Rúbrica.

Encabeza todas las portadas. Se trata de una especie de anagrama a medio camino entre una A y una M. Este rasgo, junto con la firma y la grafía musical, permite identificar los manuscritos autógrafos.

Esta rúbrica también está presente en un documento redactado y firmado por Mathias Navarro. Se trata de un certificado contenido en el LF de 1716-17, en el que Navarro da fe del periodo en que prestó servicios en la catedral el violinista Joseph Benlloch.

b) Forma.

En las portadas se leen también términos como:

villancico

villancico/ de chanza

villancico/ jocoso

villancico de kalenda

kalenda

xácara

cantada/ a solo / sola/ a dúo / etc.

solo

dúo

villancico en ópera

Todos ellos son denominaciones formales de las composiciones que encabezan.

c) Título y dedicatoria.

El título coincide con el inicio del texto y tras él se precisa la dedicación ceremonial de la composición.

Ocurre que a veces la dedicatoria es doble, lo que quiere decir que está destinada a dos festividades diferentes. Cuando así sucede, se indica habitualmente en la portada del legajo, incluyendo las modificaciones precisas para su adaptación.

d) Autor.

En la portada aparece el nombre del autor de seis formas distintas:

Mathias Navarro

De Mathias Navarro.

Navarro, de Navarro.

De el M^o Mathias Navarro.

Navarro, De Navarro.

M° Navarro / Maestro Navarro.

La firma de Navarro presente en sus legajos musicales es idéntica a la que está presente en las fuentes documentales, procedentes de los Libros de Entierro y de los Libros de Fábrica. La presencia del término maestro permite situar las obras que lo incluyen en un momento posterior a 1696.

e) Intérpretes.

Aparece siempre a continuación del anagrama el número de voces para las que está escrita la obra. También aparecen, en su caso, los instrumentos con partes obligadas, nombrados del agudo al grave: violín, abué y violón. No aparecen, en ningún caso, los instrumentos que realizan los acompañamientos. En otras ocasiones aparece el término *con violines*, refiriéndose en estos casos a dos violines y violón. También aparece el término de baxón o bajo. En todos los casos se trata de partes obligadas.

f) Fecha.

Solo en nueve ocasiones aparece la fecha de la composición. Son las siguientes:

1. 1328 “¡Ah del Castillo que al aire!” fechado en 1692, Villancico a las Santas Justa y Rufina
2. 1370 “¡Ay *infelize* de mi!” fechado en 1693, Villancico a las Santas Justa y Rufina.
3. 1511 “Toquen a embestir” fechado en 1695, Villancico a las Santas Justa y Rufina.
4. 1426 “Jilgueros canoros” fechado en 1697, Villancico a la Natividad de N° Sr. Jesucristo.
5. 1461 “¡Oye invencible *Origüela!*” fechado en 1708, Villancico a las Santas Justa y Rufina
6. 1407 “En el campo de un portal” fechada en 1718, Villancico a la Natividad de N° Sr. Jesucristo.
7. 1504 “Suspende atrevido” fechada en 1726, cantada al Sm° Sacramento.
8. 1412 “En el refulgente trono” fechada en 1726 cantada al Sm° Sacramento.
9. 1449 “No más dolor bien mío” fechada en 1726 cantada al Sm° Sacramento.

3. Terminología empleada en la catalogación.

La catalogación realizada en este trabajo responde a los criterios establecidos en la presente investigación, pero no se ha hecho con una finalidad archivística. Por este motivo se han incluido una serie de datos directamente relacionados con el asunto de este trabajo y con la particularidad del material estudiado, como por ejemplo, cuestiones relativas a la notación tonal, utilización ceremonial o a su conservación en el Archivo Oriolano. Para la elaboración de la ficha utilizada se han seguido en la medida de lo posible la terminología expuesta en Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas (RIMS)³. El procedimiento de catalogación descrito en ellas presenta dos procesos: recogida de información en el archivo e interpretación de los datos en la central. Esto afecta directamente a la transcripción de los íncipit pues “esta posibilidad se reserva para las redacciones centrales de RISM y únicamente se utilizará, en última instancia, en aquellos casos concretos en los que los ordenadores no admiten determinadas grafías o notaciones”⁴. En el caso de un trabajo como el que aquí se expone, el proceso catalogador finaliza en el propio sujeto investigador, razón por la que los íncipit se han transcrito. Asimismo, hay que tener en cuenta que la transcripción es una herramienta indispensable para la correcta valoración del significado de la notación musical, especialmente en el caso de un *corpus* musical cuya notación utiliza ampliamente procedimientos de transporte, tal y como ocurre en el romance ceremonial de Mathias Navarro.

En la ficha se ha evitado duplicar la información, por lo que, en ciertos casos, en un solo campo se incluyen varios de los parámetros definidos en el RISM.

A continuación se expone la denominación y ámbito de cada uno de los campos incluidos en la ficha de catalogación.

3.1 Número de Catálogo y Título Normalizado.

Cada composición figura con un número y un título. Como título normalizado se ha escogido el mismo que figura como título propio de la composición, corrigiendo su grafía según las reglas ortográficas actuales. En cuanto al número de catálogo, la pauta establecida de mantener el número de catalogación otorgado por Climent ha suscitado ciertos problemas que se han resuelto de la siguiente forma:

³ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J. (trad. y comentarios): *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, Arco/ Libros SL, Madrid, 1996.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

En algunos casos, y dentro de una misma composición, Climent concede un número a la partitura y otro diferente a la partichela, como es el caso de la composición “Pastores y Zagales”. En ella, la partitura de estribillo, la partitura de coplas y el juego de partichelas figuran, cada una, con un número de catálogo diferente, como si fueran tres composiciones independientes. Cuando esto ocurre, utilizo como número de catálogo el mismo que utiliza Climent, colocando todos juntos los números del estribillo, de la partitura y el juego de partichelas en orden creciente y separados por guiones, de la siguiente forma: 1417-1440-1474.

Por el contrario Climent a veces no repara en la duplicidad de versiones de una misma composición como ocurre por ejemplo con 1511 Villancico a las Santas Justa y Rufina “Toquen a embestir”. Esta composición tiene una segunda letra para San Pedro y San Pablo. En este caso denomino la versión original como 1511a y a la posterior 1511b.

Fruto de posteriores revisiones, Navarro añade partes para instrumentos que originalmente no intervenían. Estas “partes añadidas” no alteran las partes originales de música escrita, por lo que su adicción no constituye una obra nueva, sino una nueva versión, por lo que se indica de la misma forma que en el caso anterior.

Por lo tanto considero que una composición de Mathias Navarro presenta varias versiones cuando:

- a) Recibe una segunda dedición ceremonial, diferente a la original.
- b) Presenta textos alternativos.
- c) Incluye partes añadidas.
- d) Conserva varios juegos de partichelas o partitura y en uno de ellos presenta notables diferencias en la parte instrumental o en la vocal.

3.2 Transcripción del *incipit* musical.

En este apartado se ha elaborado a partir de los siguientes campos del RISM:

- a) Incipit Musical (RISM 826) y comentario al *incipit* musical (RISM 827)⁵. Tal y como establecen las pautas del RISM se ha escogido como *incipit* la parte vocal más aguda, que en todos los casos ha sido transcrita en notación moderna, tanto en valores como en altura, de acuerdo con los principios expuestos en esta investigación. El *incipit* se ofrece en la altura real y con la duración y compás equivalentes en la notación actual.

⁵ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 60-61

- b) Tempo del íncipit (RISM 807)⁶. Se ha indicado mediante la figura asociada a “tactus” o “compás”, según el Tiempo del mismo, y un valor metronómico aproximado del mismo.
- c) Voz o instrumento correspondiente al íncipit (RISM 801)⁷, y su clave (RISM 820)⁸. Navarro utiliza, salvo para violines, violón y abué, el sistema de claves altas y bajas. Por este motivo estimo suficiente indicar la clave alta o baja de la voz a la que corresponde el íncipit. En el caso de claves altas se realizado el transporte indicado por las mismas, cosa que se recuerda en cada caso para evitar confusiones. En cuanto a la armadura se ha mantenido el procedimiento que el propio Navarro emplea en las partes de violín, abué y violón de sus partituras autógrafas: evitar utilizar una armadura que supere más de una alteración. Considero que éste es un rasgo estilístico, y que además es el habitual en ediciones Urtex actuales de compositores coetáneos de Navarro. Esto obliga a la incorporación de accidentales, tal y como hace Navarro en sus partituras en tonalidades de dos o tres alteraciones en armadura, éstas últimas realmente escasas. Sólo se incorpora un número mayor de alteraciones en armadura cuando el manuscrito las incluye, lo cuál ocurre en copias no autógrafas.

3.3 Título propio (RISM 320)⁹.

Denominación de la composición “tal y como aparece en la fuente, separando por espacios y barras cada una de las líneas en que aparezca”. El título propio aparece normalmente en la portada de cada legajo, por lo que sólo se indica su ubicación cuando no proceden de ella.

La información suministrada en el título propio incluye los campos:

- Nombre diplomático del compositor (RISM 70)¹⁰ de la forma musical (RISM 130)¹¹: “Nombre de la forma y del compositor según consta en el documento manuscrito original”.
- “Disposición” o relación diplomática de voces e instrumentos.
- Dedicación ceremonial diplomática.

⁶ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 59.

⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰ *Ibidem* p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 40.

3.4 Signatura de partitura y signatura de partichela.

El contenido de estos dos campos corresponde a *Signatura moderna* (RISM 984)¹². El hecho de que aparezca dividido se debe a que, fruto de los dos inventarios realizados, no siempre partitura y partichelas de una misma composición comparten signatura. En ambos casos se anota únicamente si consta en el archivo su existencia.

3.5 Forma musical normalizada (RISM 140)¹³ y relación abreviada de voces e instrumentos (RISM 160, 180 y 190)¹⁴.

Ambos campos aparecen unificados porque, tal y como se expone en el capítulo XIV, para Navarro la “disposición”, término que él utiliza como sinónimo de “relación de partes e instrumentos”, influye directamente en la definición de la forma, y en su utilización ceremonial¹⁵

La terminología utilizada en este apartado se ha elaborado a partir del nombre diplomático de la forma musical y de la “disposición” diplomática de voces e instrumentos. De todos ellos, sólo los de villancico y cantata/cantada están reconocidos en la terminología del RISM¹⁶. En ambos casos he valorado ambos términos formal y estructuralmente, lo me permite utilizarlos para definir la articulación interna de las diferentes denominaciones formales del siguiente modo:

Villancico: articulación en Introducción-estribillo-coplas o Estribillo-coplas, exclusivamente, con texto poético de carácter lírico, narrativo o dialogado.

Cantata: articulación en diversos números (no más de seis) entre los que se incluyen recitativos con texto poético de carácter lírico.

A estas articulaciones cabe añadir la de ópera que tal y como la concibe Navarro consiste en una cantata amplia, con más de seis números y texto dialogado.

La presencia de estos términos permite identificar una u otra estructura, configurando las siguientes denominaciones:

- Villancico

¹², GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. p. 68.

¹³ *Ibidem*, p. 40.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46-47

¹⁵ La relación entre la “disposición” o número de partes de una composición y su utilización ceremonial se aborda en el Capítulo XIII.

¹⁶ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 41, 45.

- Villancico de Chanza
- Villancico de Kalenda
- Villancico Jocosos
- Villancico-cantata: Navarro mantiene la denominación de villancico pero la estructura se corresponde con la de cantata, y por lo tanto incluye diferentes números entre ellos recitativos.
- Villancico en ópera
- Solo-Villancico
- Coplas (Villancico sin estribillo)
- Jácara-villancico
- Trova-cantata
- Trova-villancico
- Cantada

Para definir la Relación abreviada de voces e intérpretes se ha utilizado una terminología igualmente extraída de la terminología diplomática que cuyo significado enumero a continuación¹⁷:

- A Solo y A Dúo: una o dos partes vocales solistas con acompañamiento cifrado.
- A solo y a Dúo con inst: una o dos partes vocales solistas, dos o tres partes instrumentales específicas y acompañamiento cifrado.
- A 3v, A 4v: Tres o cuatro partes vocales solistas con acompañamiento cifrado.
- A 3v, A 4v con inst: Una o dos partes vocales solistas y las restantes partes específicas instrumentales, a las que se suma acompañamiento cifrado.
- A 5v, A 6v, A 7v: Sólo incluye partes vocales, que pueden ser todas solistas o una, dos o tres solistas y las cuatro restantes correspondientes a un Coro de Capilla o lleno. A todas ellas se suma un acompañamiento cifrado.
- A 5v, A 6v, A 7v con inst: partes vocales solistas y otras (hasta 4) específicamente instrumentales, todas ellas agrupadas en el primer coro, de tratarse de una composición policoral. A todas ellas se suma un acompañamiento cifrado.

¹⁷ Las razones que permiten identificar la naturaleza solista o coral de cada una de las partes, del instrumento encargado de la realización de las partes de acompañamiento cifrado se aborda en el Capítulo XIII.

- A 8v o más: Composiciones vocales a dos o tres coros en las que sólo el segundo o el tercero respectivamente corresponden al Coro de Capilla o Lleno. A todas ellas se suma uno o dos acompañamientos cifrados.
- A 8v o más voces con inst: Al menos dos de las voces se corresponden con partes instrumentales específicas, todas ellas agrupadas en el primer coro, de tratarse de una composición policoral. Si cuenta con dos coros vocales sólo el último de ellos (2º o 3º respectivamente) se corresponde con el Coro de Capilla o Lleno. A todas ellas se suma un acompañamiento cifrado. A todas las partes enumeradas se suma uno o dos acompañamientos cifrados.

3.6 Dedicación ceremonial.

En este campo se identifica la festividad a la que se dedica cada una de las composiciones. En caso de doble dedicación se nombra en primer lugar la original. No siempre esta segunda dedicación ceremonial aparece en el Título propio.

3.7 Datación diplomática.

En este campo se recoge la datación absoluta de la composición en caso de que el legajo la incluya, lo cuál sólo ocurre en 9 ocasiones. En el Capítulo XVIII y su correspondiente Anexo aparece enumerados los elementos que permiten la datación relativa de las restantes composiciones y la tabla cronológica que resulta de la aplicación de los mismos.

3.8 Relación de voces e instrumentos.

En este apartado se incluyen los campos que RISM denomina: “Relación de voces e instrumentos (RISM 720)”¹⁸ y “Material incompleto (RISM 740)”¹⁹ Para cumplimentar este apartado se ha utilizado la terminología internacionalmente admitida y que recoge RISM²⁰, salvo en los siguientes casos:

En las composiciones a tres o más partes vocales por cuestiones de claridad visual no incluyo el número de cada parte en el caso de haber en el mismo coro dos partes para una misma tesitura. Por ejemplo S,S,A,T en lugar de S, 2, A, T que propone RISM.

¹⁸ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 53-54.

¹⁹ *Ibidem*, p. 54-55.

²⁰ *Ibidem*, p. 53-55 y 71-76.

En las composiciones policorales con partes instrumentales obligadas copio o reproduzco la disposición tal y como la especifica el compositor en las partituras correspondientes. En estos casos los términos que empleo a imagen de Navarro son: *Choro 1º, Choro 2º, Choro 3º, Instrumentos, Vozes o Lleno*, si corresponde.

Acompañamiento cifrado general (abreviatura acomp. cfr.) Las partes así denominadas se corresponden con las correspondientes a bajo continuo cifrado. En el Capítulo XIII se ofrecen las razones que han permitido identificar al arpa y al clave como los intérpretes habituales de esta parte. Sin embargo el hecho de que en ocasiones figure específicamente el término arpa ha motivado que se mantengan según los casos ambas denominaciones.

Tenor solista (Tsolist), Alto solista (Asolist): partes de tenor o Alto que en los villancicos de chanza encarnan un personaje concreto que dialoga con el resto del conjunto y que en ningún momento se integra en él.

Bajo sin texto (Bst): Parte de Bajo del tercero o segundo coro que no presenta texto y por lo tanto se interpretaba instrumentalmente.

Voces (v)

Instrumentos (inst)

Cifrado (abreviado como cifr en lugar de fg.). En consecuencia con el caso particular anterior cifr.

Violón (abreviado como vlc). En los capítulos VIII y XIII se exponen las razones que permiten identificar el término violón presente en las fuentes musicales y en las documentales de la catedral de Orihuela correspondientes al magisterio de Navarro, con el instrumento habitualmente denominado violonchelo. Por este motivo para el término violón se utiliza la abreviatura correspondiente a violonchelo (vlc).

Términos en cursiva. Indican que están tomados literalmente de la fuente musical correspondiente.

Partes instrumentales añadidas (añadido). Se trata de partes añadidas con posterioridad a la conclusión de la obra. Estas partes no figuran en el título propio.

3.9 Epígrafe e incipit textual de cada movimiento.

Recoge diplomáticamente el epígrafe de cada uno de los movimientos que integran cada composición y el inicio del texto, por lo que se utiliza cursiva. En el caso de que las estrofas están configuradas por versos de diferente medida se anota más de

uno. En el caso de no figura epígrafe se le asigna el que es considerado habitual en escritura recta y entre paréntesis.

3.10 Tonalidad

Se corresponde con el campo del RISM denominado “Tonalidad de la obra (RISM 260)”²¹. La estructura villancico mantiene la misma tonalidad en Introducción, Estribillo y las Coplas, sin embargo la estructura cantata tal y como la emplea Navarro presenta habitualmente un plan tonal “modulante” que hace que sólo los movimientos extremos permanezcan y cadencien en la tonalidad principal. Considero este rasgo musicalmente relevante por lo que he considerado oportuno, incluso para facilitar mi propio trabajo, reflejarlo en la correspondiente catalogación.

Para denominar las tonalidades armónicas he utilizado la denominación de las notas musicales según la nomenclatura tradicional del ámbito mediterráneo (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), en lugar de la germánica que propone el RISM. Esta elección está motivada tanto por una cuestión de “escuela” como para evitar confusiones con la nomenclatura analítica estructural utilizada en el presente trabajo y que se expone en el Capítulo 14.

Las abreviaturas de las tonalidades son las siguientes

Mayor: MibM, SibM, FaM, DoM, SolM, ReM, LaM

Menor: Dom, Solm, Rem, Lam, Mim,

Como se puede advertir los nombres de las notas musicales aparecen siempre en mayúscula para evitar confusiones con otros monosílabos.

3.11 Notación Tonal.

Este apartado está relacionado con el contenido del Capítulo XIII. En él se expone cómo Navarro utiliza en su romance ceremonial el sistema Tonal Armónico Mayor-Menor, pero anotado según procedimientos modales. Para ello se sirve de un número limitado de Tonos eclesiásticos y del sistema de Apuntación de Claves. Este sistema lo emplea exclusivamente en la notación de las partes vocales, de los acompañamientos y de las partes específicas de bajón y corneta. Las partes específicas

²¹ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 47-48.

de violines, abué y violón se anotan en su altura real sin utilizar el sistema de claves, lo cuál hace que una misma composición presente partes en altura absoluta y otras que precisan de transporte. Todo esto se anota en este campo utilizando las siguientes abreviaturas:

- Claves altas: Utilización del sistema de claves altas.
- Claves bajas: Utilización del sistema de claves altas.
- Arm 1b: armadura con Si bemol.
- Arm nat: armadura sin alteraciones
- Arm 1#: armadura con Fa sostenido.
- inst: Instrumentos.

3.12 Otras informaciones.

En este apartado se anotan tres campos del RISM en los siguientes casos:

- “Nombre de intérpretes (RISM 460)”²²: se indican todos los nombres citados en el documento, sólo cuando constan. Esto es especialmente relevante en los villancicos de chanza, permitiendo la datación de la composición en cuestión.
- “Dedicadora (RISM 480)”²³: se indica sólo cuando consta, lo cuál es muy poco frecuente en los manuscritos de Navarro. Cuando aparecen son siempre devocionales.
- “Autógrafo (RISM 520)”²⁴: La mayoría de los legajos son autógrafos por lo que se hace constar en este apartado cuando no lo es con el término: No es autógrafo.

Además de estos datos en esta casilla se consignan aquellos aspectos de cada composición que resulten relevantes.

3.13 Catalogación de Climent.

En este apartado se recogen además del título normalizado y la relación de intérpretes los siguientes datos que ofrece Climent en su catalogación:

“Número de folios o páginas de partitura (RISM 620)”²⁵.

²² GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 49.

²³ *Ibidem*, p. 49.

²⁴ *Ibidem*, p. 51.

²⁵ *Ibidem*, p. 52.

“Número de partes (RISM 700)”²⁶.

“Número de folios o páginas de cada una de las partes (RISM 710)”²⁷

4. Índices del Catálogo.

Para ofrecer una visión de conjunto y para una más sencilla localización de las composiciones que integran el corpus objeto de este estudio presento dos índices: formal y alfabético.

4.1. Índice formal.

En la casilla “**clasificación formal**” de la ficha utilizada, se consigna la adscripción o denominación formal de cada composición. Esta clasificación que se ha realizado a partir de las pautas expuestas en los Capítulos 14 y 15 de este trabajo, es la siguiente:

Jácara a la Navidad.

A 4v.

1361 “Atención jácara digo”

Villancicos Jocosos a la Navidad.

A 4v.²⁸

1464 “Para feriar sus alhajas” (no explícito)

1405 “El prometido remedio” (no explícito)

1445 “Llorosito el Amor”

1531 “Zagalejas alegres venid”

1501 “Sirvan los elementos”

1532 “Zagalejos de Belén” (no explícito).

A 7v. con partes instrum²⁹

1524 “Viendo que nace el amor”

A 5v. con partes instrum

1513 “Tres zagalejas hermosas”

²⁶ GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J.: op. cit. p. 53.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Cuando no consta se trata del número de una composición con las correspondientes partes vocales. Todas las composiciones incluyen además de las especificadas una o más partes de acompañamiento cifrado.

²⁹ Las partes instrumentales específicas se incluyen entre las partes anotadas no reañaden a ellas..

Villancicos de Chanza a la Navidad

A 8v

- 1323 “A donde pobre de mi”
- 1341 y 1342 “A las Puertas de Belén”
- 1343 “Al *zierzo* de las vistillas”
- 1352 “Al Niño Dios humanado”
- 1354 “Al ver la Sabiduría”
- 1384 “Como ha nacido en Belén”
- 1385 “Como hay muchos inocentes”
- 1387 “Como nace el Niño hermoso”
- 1388 “Con los sencillos pastores”
- 1395 “De los oficios los gremios”
- 1397 “De pragmática vaya”
- 1401 “Dos sacristanes de humor”
- 1403 “El alcalde de Alcorcón”
- 1408-1410 “En el Portal de Belén”
- 1409-1411 “En el Portal esta Noche”
- 1414 “Entre mil raras figuras”
- 1431-1432 “Hoy que ha estrenado la vara”
- 1436 “Los Danzantes de Belén”
- 1437 “Los moriscos como han visto”
- 1441 “Los zagales y pastores”
- 1462 “Para desechar el frío” (no explícito)
- 1465 “Para festejar al Niño”
- 1466-1468 “Pascual que de los pastores”
- 1467 “Pascual que es archivo andante”
- 1472 “Pastores mirad a Bato”
- 1500 “Sintiendo el sol tan ardiente”
- 1517 “Un arbitrista ha llegado”
- 1518 “Una runfla de poetas”
- 1523 “Viendo que al romper los grillos”
- 1528-1529 “Ya que nuestro humano barro”
- 1533 “Zagalejos si el Niño es Pascual”

A 9v

- 1322 “A buscar pan los zagales”
- 1362 “Antón que se ha vuelto loco”
- 1389 “Con sus calzas atacadas”
- 1406 “El ventero celebrado”
- 1413 “En la estación del invierno”
- 1419-1420 “Esta noche al Portal vienen”
- 1463 “Para esta noche en Belén”
- 1522 “Viendo que al hermoso niño”
- 1525 “Viendo un Pastor que es el Niño”

A 10v

- 1430 “Hoy que al mundo viene el Niño”

1474-1417-1440 “Pastores, zagales”

A 11v

1438 y 1439 “Los muchachos de la Iglesia”

1520 “Viendo algunas rudas aves”

A 12v

1353 “Al taller de los contentos”

1367 “A ver al Niño a Belén”

1378 “Caminando todo el mundo”

1393 “Dando con su buen donaire”

1479 “Pues mi rey ha nacido en Belén”

1519 “Un sordo y un estudiante”

1521 “Viendo Gil Antón al Niño”

Villancicos de Kalenda de Navidad

A 11v

1456 “Oigan, atiendan, escuchen”

A 12v

1333 “¡Ah del olvido!”

1381 “Centinelas celestiales”

1415 “Escuadrones soberbios de la noche”

1429 “¡Hasta cuándo deidad increada!”

1496 “Resuene el sonoro acento”

A 11v con partes instrum

1334 “¡Ah del País tirano!”

1359 “Angélicas tropas”

1481 “¡Qué gloria significa!”

1485 “¡Qué lúgubre acento!”

1487 “¡Qué nuevas armonías!”

A 12v con partes instrum

1391 “Cruel pálida guerra”

1488 “¡Qué pavorosos gemidos!”

1489 “¡Qué sacra dulce armonía!”

A 13v con partes instrum.

1494 “Regia corte de Belén”

Villancicos en ópera (sólo de Kalenda y Navidad)

A 7v con partes instrum

1364 “Ásperos Montes, Ópera al Nacimiento”.

A 11v con partes instrum

1428 “¡Hasta cuándo de bronce!” Kalenda en ópera

1486 “¡Qué misterio se esconde!, Villancico en Opera. Al nacimiento de N° Sr Jesucristo.”

Villancicos de Navidad.

A 4v

1345 “Al dormir el Sol”

1402 “Ea pastorcillos”

1444 “Luces, Auras, Perlas, Flores”

104/10 “No son rayos, no” (no está en Climent) en partitura de “¡Hasta cuándo deidad increada!”.

103/22 “Queditico, silencio” (no está en Climent) en partitura de coplas de “Ah del olvido”.

1483 “Quedito quedo” (incompleto)

1497 “Retumbando el panderillo”

1510 “Tierno infante que naces” Está en partitura de 1415

A 6v

1396 “Denle adoración”

A 8v

1336 “Aires flores”

1470 “Pastores del valle”

1478 “Pues a Dios siempre agradan”

A 11v

1331 “Ha del monte, Ha del valle”

1347 “Alegres Ángeles que adoráis”

A 12v

1329 “¡Ah del elevado Olimpo!”

1335 “¡Ah del rebaño pastor!”

1355 “Al ver que Dios llora”

1368 “Aves que hacéis a la Aurora”

1377 “Volantes clarines”

1392 “Citaras de cristal”

1426 “Jilgueros canoros” fechado en 1697.

1433 “La noche que un sol nace”

1460 “¡Oh venturoso día!”

1471 “Pastores dichosos”

A 7v con partes instrum

1390 “Coronarse quiere el amor”

1477 “Por lagrimas vierte el Cielo”

A 9v con partes instrum

1424 “Festivos terremotos”

1442 “Luciente batallón de aladas tropas”

A 10v con partes instrum

1534 “¡Zagales qué maravillas!”

A 11v con partes instrum

1425 “Flamante, dorada, brillante galera”

1435 “Lóbrega noche”

1453 “¡Oh qué golpe de esplendores!”

1455 “Oigan atiendan”

1499 “Sin duda en aquel portal”

A 12v con partes instrum

1407 “En el campo de un portal”

Villancico-cantada (con estribillo y coplas) a la Navidad

A 3v.

1526 “Volad *zéfiro*s suaves”

A 7v con partes instrum y coro de capilla.

1379 “Celebrad, aplaudid”

Villancicos a N^a Señora

A 6v

1337 “Al Alba que brilla con puros reflejos”

1404 “El Cielo, el Astro, la Luna”

A 8v

1434 “La tierra y el cielo, el hombre y el Ángel”

1493 “¿Quién es la que ostenta tan bello esplendor?”

A 8v con partes instrm

1443 “Lucientes clarines”

Villancico-cantada (con estribillo y coplas) a N^a Señora

A 10v. con partes instrm

1484 “¡Qué hermosa luz resplandece!”

Villancico a los Dolores de N^a Señora

A 15v con instrum (incluyendo las cuatro partes vocales añadidas)

1418 “Espera, detén, aguarda”

Villancicos al Santísimo Sacramento

A 3v

1400 “Divino milagro”

1506 y 1508 “Tened, parad”

1507 “Tened parad”

A 4v

- 1324 “A fuego toca el amor”
 1360 “Atención a la fragua amorosa”
 1372 “¡Ay que me abrasa zagales!”
 1374 “¡Ay! sollozos, gemidos”
 1399 “Disfrazado Galán”
 1458 “¡Ola hao, marinero!”
 1492 “Quien el misterio mayor retrata mejor”
 1503 “Suenen de el Cielo”
 1505 “Suspended vuestro curso sentidos”
 1530 “Zagalas de estos montes”

A 6v

- 1358 “Ángeles y hombres”

A 8v

- 1326 “Aguas, Ríos, Mares, Campos”
 1516 “Una fuentecilla de plata”

A 6v con partes inst

- 1325 “Agua, que la vida en volcanes se exhala”
 1344 “Al Cupido Galán de las almas”
 1512 “Toquen al arma”

A7v con partes inst

- 1422 “Extienda el aire sus plumas”
 1427 “Guerra, guerra, guerra”
 1446 “Marche el campo toque al arma”
 1457 “¡Ola hao!”

A8v con partes inst

- 1476 “Piedrecita sin manos”

A 10v con partes instrum

- 1340 “Al amor que entre cándidos velos”

A 9v con partes inst

- 1348 “Al enigma”
 1350 “Al lecho florido”

A 11v con partes inst

- 1339 “Al arma divino amante” fechado en 1726
 1448 “Mortales venid”

Villancicos a Santas Justa y RufinaA 11v

1461 “¡Oye invencible *Origüela!*” fechado en 1708.

A 12v

1328 “¡Ah del Castillo que al aire!” fechado en 1692.

1330 “¡Ah del empíreo flamante de luces!”

1511 “Toquen a embestir” fechado en 1695.

A 13v

1370 “¡Ay *infelize* de mi!” fechado en 1693

Solo-Coplas a Nuestra Señora

A Solo

1509 “Tengo tal celo”. Coplas a la Natividad de N^a Señora

Solos-villancico

A solo

1451 “No temas avecilla” (Sm^o Sct^o)

1527 “Vuelen las aves” (N^a S^a)

A solo con partes inst

1351 “Al monte soberano” (N^a S^a)

1369 “A bolar pensamiento” (Ascensión)

1416 “Escuchad moradores del orbe” (Sm^o Sct^o)

Dúos-villancico

A dúo

1327 “¡Ah de las flores!” (Asunción)

1366 “Avecita que en dulce armonía” (N^a S^a)

1450 “No temas avecilla” (Sm^o Sct^o)

1482 “Quedito pasito” (N^a S^a)

A dúo con partes inst

1421 “Este alimento del alma sustento” (Sm^o Sct^o)

1452 “¡Oh que extraña novedad!” (Dolores de N^a S^a)

1475 “Pajarito que desde esa espiga” (Sm^o Sct^o)

1514 “Trinad avecillas” (N^a S^a)

Cantadas (todas a solo o a dúo, con partes instrumentales y sin coro de capilla excepto en las que se indica lo contrario).

Cantadas con rasgos poco frecuentes:

1349 “Alerta fiel celo” (Sm^o Sct^o)

1346 “Alegre en Armonías” (N^a S^a)

1449 “No más dolor bien mío” fechada en 1726 (Sm^o Sct^o)

1498 “Salve Esther hermosa” (N^a S^a)

Cantadas con seguidillas

- 1363 “Aquel círculo de perlas” (Smº Sctº)
 1491 “Que visteis pastores” (Navidad)
 1469 “Pastores alegres venid” (Navidad)

Cantadas con coplas

- 1371 “¡Ay que llora el Amor!” (con coro de capilla) (Navidad)
 1373 “¡Ay pastor, Ay zagal!” (Navidad)
 1380 “Celestes luminares” (Smº Sctº)
 1382 “Clara fuente transparente” (con coro de capilla) (Navidad)
 1398 “Deidad misteriosa” (Smº Sctº)
 1447 “Mortales hijos de Adán” (Nª Sª)

Cantadas breves

- 1356 “Amor soberano” (sin instrumentos) (Smº Sctº)
 1357 “Amor soberano” (Smº Sctº)
 1495 “Respirad mortales” (Nª Sª)
 1502 “Sonoro violín de plata” (Navidad)

Cantadas extensas

- 1321 “¡Abrásame, alúmbrame!” (Smº Sctº)
 1332 “¡Ah del Monte!” (Navidad)
 1365 “Aura apacible y suave” (Navidad)
 1375 “Bajel luminoso” (Smº Sctº)
 1376 “Bello Sol que a ese copo de nieve” (Smº Sctº)
 1383 a y 1383b “Como es esto amor” (Smº Sctº)
 1386 “¡Cómo me tiras flechas amor!” (Smº Sctº)
 1394 “De la esfera sagrada” (Nª Sª)
 1412 “En el refulgente trono” fechada en 1726. (Smº Sctº)
 1423 “Fénix de Arabia feliz” (Nª Sª)
 1454 “¡Oh quien fuese jilguerillo!” (Nª Sª)
 1459 “¡Oh quién fuera serafín!” (sin instrumentos) (Nª Sª)
 1473 “¡Pastores qué asombro!” (con coro de capilla) (Navidad)
 1480 “Pues Norte, de los hombres” (Nª Sª de Monserrate)
 1490 “¡Qué tristemente clama!” (Nª Sª)
 1504 “Suspende atrevido” fechada en 1726 (Smº Sctº)
 1535 “Zéfiros, pájaros” (A 4 sin instrumentos) (Navidad)

4. 2. Índice alfabético del Catálogo

Las fichas de cada una de las composiciones catalogadas aparecen se han catalogado en el siguiente orden:

- 1321 “¡Abrásame, alúmbrame!”
 1322 “A buscar pan los zagales”
 1323 “A donde pobre de mí”
 1324 “A fuego toca el amor”
 1325 “Agua, que la vida en volcanes se exhala”

- 1326 “Aguas, Ríos, Mares, Campos”
 1327 “¡Ah de las flores!”
 1328 “¡Ah del Castillo que al aire!”
 1329 “¡Ah del elevado Olimpo!”
 1330 “¡Ah del empíreo flamante de luces!”
 1331 “¡Ah del monte, Ah del valle!”
 1332 “¡Ah del Monte!”
 1333 “¡Ah del olvido!”
 1334 “¡Ah del País tirano!”
 1335 “¡Ah del rebaño pastor!”
 1336 “Aires flores”
 1337 “Al Alba que brilla con puros reflejos”
 1339 “Al arma divino amante”
 1340 “Al amor que entre cándidos velos”
 1341 y 1342 “A las Puertas de Belén”
 1343 “Al *zierzo* de las vistillas”
 1344 “Al Cupido Galán de las almas”
 1345 “Al dormir el Sol”
 1346 “Alegre en Armonías”
 1347 “Alegres Ángeles que adoráis”
 1348 “Al enigma”
 1349 “Alerta fiel celo”
 1350 “Al lecho florido”
 1351 “Al monte soberano”
 1352 “Al Niño Dios humanado”
 1353 “Al taller de los contentos”
 1354 “Al ver la Sabiduría”
 1355 “Al ver que Dios llora”
 1356 “Amor soberano”, sin instrumentos.
 1357 “Amor soberano”, con instrumentos.
 1358 “Ángeles y hombres”
 1359 “Angélicas tropas”
 1360 “Atención a la fragua amorosa”
 1361 “Atención Jácara digo”
 1362 “Antón que se ha vuelto loco”
 1363 “Aquel círculo de perlas”
 1364 “Ásperos Montes”, Ópera al Nacimiento.
 1365 “Aura apacible y suave”
 1366 “Avecita que en dulce armonía”
 1367 “A ver al Niño a Belén”
 1368 “Aves que hacéis a la Aurora”
 1369 “A bolar pensamiento”
 1370 “¡Ay *infelize* de mi!”
 1371 “¡Ay que llora el Amor!”
 1372 “¡Ay que me abrasa zagales!”
 1373 “¡Ay pastor, Ay zagal!”
 1374 “¡Ay! sollozos, gemidos”
 1375 “Bajel luminoso”
 1376 “Bello Sol que a ese copo de nieve”
 1377 “Volantes clarines”

- 1378 “Caminando todo el mundo”
- 1379 “Celebrad, aplaudid”
- 1380 “Celestes luminares”
- 1381 “Centinelas celestiales”
- 1382 “Clara fuente transparente”
- 1383a y 1383b “Como es esto amor”
- 1384 “Como ha nacido en Belén”
- 1385 “Como ay muchos inocentes”
- 1386 “Como me tiras flechas amor”
- 1387 “Como nace el Niño hermoso”
- 1388 “Con los sencillos pastores”
- 1389 “Con sus calzas atacadas”
- 1390 “Coronarse quiere el amor”
- 1391 “Cruel pálida guerra”
- 1392 “Citaras de cristal”
- 1393 “Dando con su buen donaire”
- 1394 “De la Esfera sagrada”
- 1395 “De los oficios los gremios”
- 1396 “Denle adoración”
- 1397 “De pragmática vaya”
- 1398 “Deidad misteriosa”
- 1399 “Disfrazado Galán”
- 1400 “Divino milagro”
- 1401 “Dos sacristanes de humor”
- 1402 “Ea pastorcillos”
- 1403 “El alcalde de Alcorcón”
- 1404 “El Cielo, el Astro, la Luna”
- 1405 “El prometido remedio”
- 1406 “El ventero celebrado”
- 1407 “En el campo de un portal”
- 1408-1410 “En el Portal de Belén”
- 1409-1411 “En el Portal esta Noche”
- 1412 “En el refulgente trono”
- 1413 “En la estación del invierno”
- 1414 “Entre mil raras figuras”
- 1415 “Escuadrones soberbios de la noche”
- 1416 “Escuchad moradores del orbe”
- 1418 “Espera, detén, aguarda”
- 1419-1420 “Esta noche al Portal vienen”
- 1421 “Este alimento del alma sustento”
- 1422 “Extienda el aire sus plumas”
- 1423 “Fénix de Arabia feliz”
- 1424 “Festivos terremotos”
- 1425 “Flamante, dorada, brillante galera”
- 1426 “Jilgueros canoros”
- 1427 “Guerra, guerra, guerra”
- 1428 “¡Hasta cuándo de bronce!” Kalenda en ópera
- 1429 “¡Hasta cuándo deidad increada!”
- 1430 “Hoy que al mundo viene el Niño”
- 1431 y 1432 “Hoy que ha estrenado la vara”

- 1433 “La noche que un sol nace”
 1434 “La tierra y el cielo, el hombre y el Ángel”
 1435 “Lóbrega noche”
 1436 “Los Danzantes de Belén”
 1437 “Los moriscos como han visto”
 1438 y 1439 “Los muchachos de la Iglesia”
 1441 “Los zagales y pastores”
 1442 “Luciente batallón de aladas tropas”
 1443 “Lucientes clarines”
 1444 “Luces, Auras, Perlas, Flores”
 1445 “Llorosito el Amor”
 1446 “Marche el campo toque al arma”
 1447 “Mortales hijos de Adán”
 1448 “Mortales venid”
 1449 “No más dolor bien mío”
 sig 104/10 “No son rayos, no”
 1450 “No temas avecilla”
 1451 “No temas avecilla”
 1452 “¡Oh qué extraña novedad!”
 1453 “¡Oh qué golpe de esplendores!”
 1454 “¡Oh quién fuese jilguerillo!”
 1455 “Oigan, atiendan”
 1456 “Oigan, atiendan, escuchen”
 1457 “¡Ola hao!”
 1458 “¡Ola hao, marinero!”
 1459 “¡Oh quién fuera serafín!”
 1460 “¡Oh venturoso día!”
 1461 “¡Oye invencible *Origüela!*”
 1462 “Para desechar el frío”
 1463 “Para esta noche en Belén”
 1464 “Para feriar sus alhajas”
 1465 “Para festejar al Niño”
 1466 y 1468 “Pascual que de los pastores”
 1467 “Pascual que es archivo andante”
 1469 “Pastores alegres venid”
 1470 “Pastores del valle”
 1471 “Pastores dichosos”
 1472 “Pastores mirad a Bato”
 1473 “Pastores que asombro”
 1474-1417-1440 “Pastores, zagales”
 1475 “Pajarito que desde esa espiga”
 1476 “Piedrecita sin manos”
 1477 “Por lagrimas vierte el Cielo”
 1478 “Pues a Dios siempre agradan”
 1479 “Pues mi rey ha nacido en Belén”
 1480 “Pues Norte, de los hombres”
 1481 “Que gloria significa”
 sig 103/22 “Queditico, silencio” (no está en Climent) en partitura de coplas de 1333.
 1482 “Quedito pasito”
 1483 “Quedito quedo”

- 1484 “¡Qué hermosa luz resplandece!”
 1485 “¡Que lúgubre acento!”
 1486 “¡Qué misterio se esconde!” Opera. Al nacimiento de N° Sr Jesucristo.
 1487 “¡Qué nuevas armonías!”
 1488 “¡Qué pavorosos gemidos!”
 1489 “¡Qué sacra dulce armonía!”
 1490 “¡Qué tristemente clama!”
 1491 “¿Qué visteis pastores?”
 1492 “Quién el misterio mayor retrata mejor”
 1493 “¿Quién es la que ostenta tan bello esplendor?”
 1494 “Regia corte de Belén”
 1495 “Respirad mortales”
 1496 “Resuene el sonoro acento”
 1497 “Retumbando el panderillo”
 1498 “Salve Esther hermosa”
 1499 “Sin duda en aquel portal”
 1500 “Sintiendo el sol tan ardiente”
 1501 “Sirvan los elementos”
 1502 “Sonoro violín de plata”
 1503 “Suenen de el Cielo”
 1504 “Suspende atrevido”
 1505 “Suspended vuestro curso sentidos”
 1506 y 1508 “Tened, parad”
 1507 “Tened parad”
 1509 “Tengo tal celo”. Coplas a la Natividad de Nª Señora.
 1510 “Tierno infante que naces” (Está en partitura de 1415 sig 104/2)
 1511 “Toquen a embestir”
 1512 “Toquen al arma”
 1513 “Tres zagalejas hermosas”
 1514 “Trinad avecillas”
 1516 “Una fuentecilla de plata”
 1517 “Un arbitrista ha llegado”
 1518 “Una runfla de poetas”
 1519 “Un sordo y un estudiante”
 1520 “Viendo algunas rudas aves”
 1521 “Viendo Gil Antón al Niño”
 1522 “Viendo que al hermoso niño”
 1523 “Viendo que al romper los grillos”
 1524 “Viendo que nace el amor”
 1525 “Viendo un Pastor que es el Niño”
 1526 “Volad *zéfiro*s suaves”
 1527 “Vuelen las aves”
 1528 y 1529 “Ya que nuestro humano barro”
 1530 “Zagalas de estos montes”
 1531 “Zagalejas alegres venid”
 1532 “Zagalejos de Belén”
 1533 “Zagalejos si el Niño es Pascual”
 1534 “Zagales que maravillas”
 1535 “*Zéfiro*s, pájaros”

5. Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

A continuación figura una ficha de cada una de 204 composiciones catalogadas según los criterios expuestos en los epígrafes precedentes.

Este catálogo presenta una numeración independiente para una mayor comprensión del mismo.

1321 *Abrásame, alúmbrame*

tiple solo, claves bajas.

$\text{♩} = 80$

A - brá - sa - me a - lúm - bra - me a - brá - sa - me - a

Título propio				
Cantada Sola./ Con instrumentos/ Abrasame, alumbrame/ Al SSmº Sacramento/ Mº Navarro				
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		113/12		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		S. Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S, vl 1º, vl2º, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Abrasame, Alumbrame</i> <i>Recitado Ay que a vista de objeto tan amable</i> <i>Area Hiéreme soberano Cupido,</i> <i>Recitado Mas ay, que ya no puede el alma mía</i> <i>Fuga Ay Dios y que llama</i> <i>Grave Mas si el arder es morir,</i>			Dom- Solm- MibM- Dom	Voces y Acomp Claves bajas Arm 2b Fnal Do 1º Tono Final Sol 10º Tono Final Mib 6º Tono con lab Inst: Vl an clave de sol y vlc en clave de fa, ambos con 2b en arm. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Abrásame, alúmbrame</i> “ <i>Cantada sola al Stmo. Sacramento</i> ”, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 6 <i>particellas</i> S.XVII		

1322 *A buscar pan los zagales*

Tenor 2º coro. Claves altas

♩ = 50

Un pan bien-co - ci - doun gua - po pe - dí - ay di - joun za - gal

Título propio 1322			
A 9/ De chanza/A buscar pan los zagales/ Al Nacimientº de Nº Sr./ Jesuchristo/ Mº Navarro			
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/6		102/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,S,A,T,Tsolist /S,A,T,B /Acomp a 9 cifr.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción a solo A buscar pan los zagales Estribillo a 9 A fuera, a un lado apartar Coplas Solas Con un panadero zaino		Re Mayor	Claves altas Arm nat. Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		Indica en la partitura de continuo: Introducción a solo, Estrivillo a 9, Coplas solas Nombres de cantantes: T 2º Coro: MoS. Pedro T 2º Coro: Vicente Pujol (los dos en el mismo papel de Tenor de 2º Coro)	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		A buscar pan los zagaleS. Villancico de “chanza al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo” a 9 y acomp. ParticellaS. S.XVII muy estropeadas	

1323 *A donde pobre de mi*

Título propio 1323				
A 8. de chanza/ Adonde pobre demi/ Al Nacimiento de Ntrº Sr/ Jesuchristo/Mº Navarro.				
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
104/14				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion Adonde pobre de mi Estribillo) Tan, tan, tan, Soldadesca/ al Portal acudid Coplas Un alfez reformado			Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		Asunto: ¿Cómo haré un villancico bueno? “Está todo tan trillado”. Finalmente en el estribillo hay onomatopeya de tambores y soldadoS. En las coplas “van saliendo” oficios habituales en los villancicos de chanza. Nombres en partitura: Tenor 2 del 1º Coro: HERNÁNDEZ Tiple 2º Coro: CECILIA Tenor 2º Coro: MS. SEGARRA.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Adonde pobre de mi Villancico al nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B t acomp. cifr. Part. 4 fol S.XVIII		

1324 *A fuego toca el amor*

tiple, claves bajas.

Título propio			
A 4/ A fuego toca el amor/ Al Ssmº Sacramento/ Mº Navarro			
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico A 4v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] A fuego toca el Amor Coplas Amor se quema de amores		Sib M	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	A fuego toca el amor “Villancico al Stmo Sacramento”, a 4 S,A,T,T, t acomp. 5 particellas S.XVII		

1325 a y b *Agua, que la vida en volcanes se exhala*

triple, claves bajas.

Título propio			
A 6./ Agua, que la vida en bolcanes se exala./ Al Ssmº Sacramento/ Con violin, y violon./ Mº Navarro./ Trova a Sn Frcº de Borxa/ A7 (en la parte superior de las particellas)/A 7 (en la particella de T).			
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		114/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v con inst Trova		Al Smº Sacramento S, Francisco de Borja	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T1,T2,vl, abué añadido, vlc, acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Agua,/ que la vida en bolcanes se exala/ fuego,/ que se inunda en ardores el pecho Coplas Entre nevados disfraces		FaM	Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Agua que la vida “Villancico al STmo Sacramento” a 6 SATTB, oboe, vlc y acomp. 8 particellas S. XVII	

1.326 *Aguas, Ríos, Mares, Campos*

tiple, claves bajas.

Título propio			
A 8/ Aguas, Rios, Mares, Campos/ Al Ssm° St°/ M° Navarro			
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Gustos, dichas, glorias,pasmos Coplas Golfos profundos, que dicha		FaM	Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Agua, ríos, mareS. “Villancico al Stmo Sacramento” a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII		

1.327 a y b *Ah de las flores*

Alto I, (versión para dos altos y acomp.)
 ♩ = 50

Ah de las flores ¿quien es e - se pro-di - gio dear- do - res

Título propio			
Duo/ Ha de las flores/ A la Asunción de Nª Sª./ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Dúo-villancico		Asunción de Nª Sª	
Relación de voces e instrumentos	a) S1º, S2º- Acomp. cifr.. b) A1º, A2º- Acomp. Cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Ha de las flores</i> <i>Coplas Maria en la tierra brilla</i>		Sol M para dos tiples ReM para dos altos	Versión a (original) Partichela Acomp: Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono Versión b (transportada) Partichelas Voces: Claves bajas Arm 2# 12º Tono. ReM. Escrito como suena
Otras informaciones		Autógrafa sólo la partichela de acomp. Clave de sol y luego de do en 3ª al inicio de partichela de Alto 2º. Esto corrobora que originalmente estaba destinado a dos tiples escritos en claves altas; a ésta versión original corresponde la partichela de Acomp apuntada en claves altas con final en Do, lo cuál se corresponde con SolM. Para adaptarla a la tesitura de alto, esta composición fue transportada una 4ª baja, resultando ReM.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah de las flores! “Duo de la Asunción de Nuestra Señora” de Altos y acomp. cifr. 3 particellas S.XVII	

1328 *Ah del Castillo que al aire*

Tiple I, I coro, claves altas (en transcripción trasportadas)

$\text{♩} = 50$ **28** *Solo*

pues bus que el su - fi - mien - to pie - da - des so - - - be - ra - ra

Título propio			
A del Castillo que al ayre/ Villanico a las gloriosas Santas Justa y Rufina./ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
121/2		121/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		SS Justa y Rufina	1692
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,T,T/S,A,T,B /S,A,T,B Acomp a 1º y 3º coro.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual		Tonalidad
[Estribillo] A del Castillo que al ayre Coplas De justa y Rufina son			Mim
			Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones		En el estribillo sección instrumental a 3 con Acompañotadas en parte de Bajo del 2º Coro, y Soprano y Bajo de 3º Coro.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah del castillo! “Villancico a las gloriosas Santas Justa y Rufina”, a 13 SSAA-S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. de org y tro. Part 10 fol. 15 particellas de 1692	

1.329 *Ah del elevado Olimpo*

Tiple I, I coro, claves altas (en trascripción trasportadas)

o. = 50

Título propio			
A 12/ Ha del elevado Olimpo/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo/ Mathias Navarro/			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/13		106/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 Coros: S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B /Acomp cifr. general a 12 y Acomp al org		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ha del elevado Olimpo Coplas Venid a oyr zagales		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones	Texto de las coplas en el último folio de la partitura		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	¡Ah del elevado Olimpo! Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org y otro ambos cifr.s Part. 2 fol y 14 particellas S.XVII		

1.330 *Ah del em-píreo flamante de luces*

triple, claves altas (trasp en la trascripción)

Título propio				
En Portada: <i>Villancico a las gloriosas Stas Justa y Rufina</i> (de otra mano) En encabezamiento de la partitura (autógrafa): <i>Villancico a las gloriosas Stas Justa y Rufina a quienes lo dedico./ Navarro</i>				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
121/7		121/7		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 12v		SS. Justa y Rufina		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B. Acomp al org. Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Ha del em-píreo flamante de luces</i> <i>Coplas solas y a 8 Entre Otomanas garras</i>			Rem	Claves altas Arm 1b Final Sol 1º Tono con bVI
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Ah del em-píreo flamante de luz!</i> <i>“Villancico a Santas Justa y Rufina”, a 12 S,A,T,B / S,A,T,B /S,A,T,B y acomp.</i> <i>Part.3 fol y 13 particellas S. XVIII</i>		

1331b 102/2 *Ah del Monte*

triple, claves altas (trasp en la trascripción)

Título propio			
Portada de las partichelas: A 11/ Ha del Monte./ Villc° Al Nat° de/ N° Sr Jesuchristo/ Matias Navarro Portada de partitura cosida: Rayado de el villc° a 11/ Al Nr° de Nr Sr Jesuchristo/ Ha del Monte. Ha de el valle/ De Matias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/2		102/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,T/S,A,T,B /S,A,T,B /Acomp. general-Acomp al 2º y 3º Coro	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ha de al monte, Ha del Valle Coplas Yo digo que el Niño es nieve		Mim	Claves altas Arm natural Final La 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah del monte! Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” a 11 SST-S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 3 fol y 13 particellas S.XVII	

1332 *Ah del Monte*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

q. = 50

Título propio				
Cantada a 8/ Con violines/ Ha del Monte./ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		106/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: T, vl 1º, vl 2º, vlc./S,S,A,B/ Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Ha del monte</i> <i>Recitado Albricias, ô Profetas</i> <i>Fuga Y buelto ya en salva</i> <i>Recitado En los pechos sencillos</i> <i>Area Solo es entender</i> <i>Grave Ven dulce dueño</i>			Mim-SolM- ReM-Mim	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Final Do 12º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah del monte! Cantada al“Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 SSAB-T, 3 vles, y acomp. 9 particellas S.XVII		

1.333 *Ah del Olvido*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

a.=50

Título propio			
A 12./ Kalenda/ Ha del Olvido./ Al Nacimitº de Nº Sr Jesuchristo./ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/22		108/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de kalenda a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. al org, acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Ha del olvido miseros que habitais</i> <i>Coplas a 8 Ya la temprana Aurora</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones	Sección instrumental a 3 en el Estribillo, escrita en partes de Bajo 2º Coro, y Tiple y Bajo de 3º Coro.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	¡Ah del olvido! <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org cifr. y otro también cifr. . 14 particellas part. 3 fol S.XVII</i>		

1.334 *Ah del País tirano*

Título propio				
Kalenda a 11/ Con violin, violon, y Abue/ Ha del Pays tirano/ Al Nacimiento de n° S° Jesucristo/ M° Navarro. Sd° del P°, N° 2° P° N°				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		107/8		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico de Kalenda a 11(12)v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: vl 1º (tiple), vl 2º añadido, ob (tiple 2º), vlc (bajo) Choro 2º voces: SATT Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp cifr. general, acomp al org.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ha del Pays tirano Coplas a 7 Ya el divino Josué por libertar,			DoM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Do 11º Tono Inst: Vles y ob en clave de sol, y vlc en clave de fa, todos con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah del país tirano! Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11 S,A,T,T /S,A,T,B, 2 vles, vlc , oboe y acomp. de org. y otro cifr.. 13 particellas S.XVII		

1.335 *Ah del rebaño Pastor*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

♩. = 50

Título propio			
Villancico A 12./ Ha del rebaño Pastor/ Al Nacimiento de N°/ Sr Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		110/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ha del rebaño Pastor Copals solas y a 4En el solio de un Pesebre		DoM	Claves altas Arm 1b Inal Fa 11° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ah del rebaño, pastor! Villancico “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. 13 particellas S.XVII	

1336 Aires flores

Título propio			
A 8/ Ayres flores/ Al Nacimientº de nº sº Jesuchristo/ Mathias Navarro/			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		106/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,A,T/ S,A,T,B.Acomp cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbilo] Ayres, flores, fuentes, Aves/ mientras duerme mi niño Coplas solo y a 4 Ayrecitos alegres		Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI y #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Aires, flores. Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” a 8 SAAT-S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII	

1.337 *Al Alba que brilla con puros reflejos*

Alto, Claves altas (en trascripción ya trasportado)

♩ = 50

8

So-nan-do con- for- mes dis- tin- tos a- cen- tos la tie

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal part in Alto. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 50. The music begins with a rest for 8 measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'So-nan-do con- for- mes dis- tin- tos a- cen- tos la tie' are written below the staff.

Título propio			
A6/ Al Alba que brilla con / puros reflexos// Villc° a Nuestra Señora. /Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		117/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: A,T/S,A,T,B /Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Al Alba que brilla Coplas a duo Las grandezas de Maria		Rem	Claves altas Arm 1b Final Sol 1º Tono con bVI
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al Alba que brilla Villancico a Ntra Señora”, a 6 AT-S,A,T,B y acomp. cifr. 7 paticellas S.XVII	

1.339 *Al Arma divino amante*

Título propio			
A 11/ Con vlc./ Al Arma divino amante./ Al SSm° Sacramento./ 1726/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
112/4		112/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v		Sm° Sacramento	1726
Relación de voces e instrumentos		3 coros: Choro 1º: vl 1º, vl 2º, vlc Choro 2º voces: SATT Choro 3º Lleno) S,A,T,B <i>Arp</i> (acomp. cifr. general) y Acomp. al org (sólo en partichela)	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Al Arma divino amante</i> <i>Coplas Siendo Palestra el Altar</i>		DoM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Do 11º Tono Inst: Vles en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Al arma divino amante.</i> “Villancico al Santísimo sacramento, a 11 S,S,A,T/S,A,T,B , 2 vles, vlc y acomp. de org. y otro cifr. Part. 14 cuartillas de 1726. 13 particellas	

1.340 *Al amor que entre cándidos velos*

Título propio			
A 10./ Al amor que entre candidos velos/ Al Ssmº Sacramento./ Con instrumentos/ Mº Navarro/ Trova a San Fcº de Borxa y Sn Xabier			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 10v con inst Trova (2ª letra)		Smº Sacramento S. Frcº de Borja y S. Javier	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: vl 1º, vl 2º, Baxon/ S,T,T/ S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Al amor que entre candidos velos (a) Al amor que entre liquidos triunfos (b) Coplas De su nieve el cisne (a) De francisco el cisne (b)		Solm	Claves bajas Arm 1b Sol
Otras informaciones	Incluye un apartichela de bajón para quando no ay mas que un bajon. Esta parte agrupa las secciones de Bajo de 3º coro y de Bajón obligado.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Al amor que entre cánticos velos Villancicos “al Stmo. Sacramento”, a 10 STT-S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 2º coro STT 11 particellas S.XVII		

1.341 y 1342 *A las puertas de Belén*

Título propio				
A 8. de chanza/ A las Puertas de Belén/ Al Nacim ^o de n° Sr Jesuchristo				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
101/5		102/21		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,S,A,T /S,A,T,B /Acomp a 8 cifr.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Estribillo A las puertas de Belén Coplas solas y a 8 Desde niño no accedí			Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		1341(partichela) Nombres en T 2º Coro: Pujol, Pedro (de 1ª a 6ª), Vicente (6ª Copla), Vte Segarra (copla 5ª) 1342 (en partitura) Nombres en coplas T 1º Coro: Pedro (4ª Copla) S 2º Coro: Franco (5ª Copla) T 2º Coro: Vicente (6ª Copla)		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1341 A las puertas de Belén Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” ,a 8 S,S,A,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII 1342 A las puertas de Belén Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” a 8 S,S,A,T /SSAT y acomp. Part. 8 fol S.XVII		

1.343 *Al ciervo de las vistillas*

Tiple, Claves altas (trasp en la transcripción)
[Introducción tacet]
[Estribillo]

o. = 50

A - par - te a - par - te a fue - ra fue - ra a fue - ra

Título propio				
<i>De chanza/ Al zierzo de las vistillas/Villcº Al Nacimº de nº Sr /Jesuchristo/ De Mathias Navarro</i>				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
101/16				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V. de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 Coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp a 8		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción T 1º del 1ºCoro] <i>Al zierzo de la vistillas</i> [Estribillo] <i>Aparten, afuera</i> Coplas solas y a 8 <i>Por padrinos los sastres /vienen que es justo</i>			Sol M	Claves altas Arm Nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones		Nombres en Tenor 2º Coro: Vicente (5ª Copla), Pujol (6ª Copla) De sastres Al final de la partitura está escrito el texto de las coplas finales.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Al ciervo de las vistillas de diciembre</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” a 8 S,S,A,T /SSAT y acomp cifr. Part 4 fol S. XVII</i>		

1.344 *Al Cupido Galán de las almas*

Título propio			
A 6./ Al Cupido Galan de las almas/ Al Ssmº Sacratº/ con violin, y violon/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	vl, vl añadido, vlc/ S,A,T,T / Acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Al Cupido Galan de las almas Coplas Consagrar le es justo		SibM	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al cupido galán Villancico al Stmo Sacramento , a 6 S,A,T,T, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 8 particellas S.XVII	

1.345 *Al dormir el Sol*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o. =50

Título propio			
A 4/ Al dormir el Sol/ Al Nacimitº de Nº Sr/ Jesuchristo./ Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/5		101/21	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,S,T-Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Al dormir el Sol</i> <i>Coplas a 4 Los Angeles puros</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	La partitura se encuentra anotada en los folios de <i>Los pastores y zagales</i> cuya signatura es 104/5		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Al dormir el sol</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 4 SSST y acomp. cifr., 5 particellas S.XVII</i>		

1.346 *Alegre en armonías*

Tenor, Claves altas(trasp en la trascripción)
blanca con puntillo=50

Título propio			
Cantada sola/ con violines/ Alegre en armonías/ A Nuestra Señora/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		114/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	T, vl 1º, vl 2º, vlc. Acomp cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Alegre en armonías Recitado Ya de Jesé la vara misteriosa, Area Bella Aurora peregrina Recitado Ya el arca celestial de Salomón Minué En su candor		Lam-DoM-Lam	Voces y Acomp Claves altas Arm nat Final Re 2º Tono con bVI y #VII Final Fa 5º Tono con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa en con arm 1# (Apuntación moderna del 2º Tono). Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Alegre en armonías “Cantada sola a Nuestra Señora”, a solo de tenor, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII	

1.347 *Alegres Ángeles que adoráis*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o. =50

Título propio				
a 11/ <i>Alegres Angeles que adorais/ Al nacimiento de N° S° Jesuchristo/ Mathias Navarro.</i>				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
107/5		107/5		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 11v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S, T/S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp al org y Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Alegras Angeles que adorais</i> <i>Coplas solas y a 5 Sonoros Angeles que pedis</i>		SolM	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Alegres ángeles que adoráis Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” A 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y org. cifr. part 3 fol y 13 particellas S.XVIII</i>		

1.348 *Al enigma*

Título propio			
A 9. Con violines./ Al enigma./ Al Ssm° Sacramento./ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 9v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: Coro 1º: Ssol, Tsol, vl1º, vl 2º, vlc Coro 2º (lleno) S,A,T,B Acomp. al org, y acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Al enigma/ que entre flores se explica</i> <i>Coplas Los narcisos que son olores</i>		Fa M	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono Inst: VI en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Al enigma</i> <i>Villancico al “ Santísimo Sacramento ”, a 9 ST-S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 11 particellas S.XVII</i>	

1.349 *Alerta fiel celo*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 120

Título propio				
Cantada, Al Ssmº Stº./ Duo de tiple y tenor/ con violin y violon/ Alerta fiel zelo/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		112/16		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S,T, vl, vlc- Acomp. cifr. y acomp sin cifrársese no autógrafo)		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Alerta fiel zelo, Area-Coplas-Area Corred amorosos-Oy el autor soberano-Corred amorosoS. (la segunda area es el DC modificado de la primera)		Mim-SolM-Mim	Voz y Acomp: Claves altas Arm nat Fin la 9º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa en con arm nat. Escrito como suena.	
Otras informaciones		Un Acomp sin cifrar no autógrafo, el resto de las partichelas sí.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Alerta fiel zelo Cantada al Stmo. Sacramento , a 4 ST, vl, vlc y acomp. cifr., 5 particellaS. S.XVII		

1.350 *Al Lecho florido*

Título propio			
A 9./ Con instrumentos/ Al Lecho florido./ Al Ssmº Sacramento./ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/19	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 9v con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: vl 1º, vl 2º, vlc- Choro 2º voces: ST Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp. cifr. general y acomp. al org		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Al lecho florido Coplas El sol que me inflama		Lam	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final la 10º Tono Inst: Vl y ob en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al lecho florido Villancico al Stmo Sacramento , a 9 ST-S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. 2º coro ST. Particellas muy estropeadas S.XVII	

1.351 *Al Monte Soberano*

Tiple, Claves bajas
o. = 50

Al Mon-te so-be-ra - no Al Mon-te so-be-ra - no bua-len bua-len opesaa

Título propio			
Sola a Nª Srª./ Con instrumentos/Al Monte Soberano/ Mº Navarro/			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Solo-Villancico con inst		Nª Sª	
Relación de voces e instrumentos	S, vl1º, vl 2º, vlc- acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Al monte soberano</i> <i>Coplas Salve, Garza encumbrada</i>		Rem	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Re 1º Tono con bVI y #VII. Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, todos con arm nat. Escrito como suena, con los debidos accidentalesS.
Otras informaciones		Acomp. a la cantada (en la particella de acomp. cifr.). Sin embargo esta composición no tiene estructura de cantada. Partitura no autógrafa, copiada con posterioridad a la muerte de Navarro.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al monte soberano “solo a Nuestra Señora, de Soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 5 particellas S.XVIII	

1.352 *Al Niño Dios humanado*

Título propio 1352			
Carece de portada. En inicio de partitura: <i>Villancico a 8 de chanza/ Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/22		10/22 sólo se conservan partes de Alto 1º Coro y Tenor 1º de 1º Coro	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T /S,A,T,B /Acomp (no está anotado en partitura)		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introd a dúo Al Niño Dios humanado</i> <i>Estribillo Vaya Vaya la pizpirigaña</i> <i>Coplas Ante el Niño juguemos zagaes la pizpirigaña</i>		FaM	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones	Indica en la partitura: <i>Introducción, Estrivillo, Coplas</i>		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Al Niño Dios</i> <i>Villancico de chanza a 8 S,S,A,T /S,A,T,B Incompleto fragmento de partitura y 2 particellas</i>		

1.353 *Al taller de los contentos*

Tiple, Claves bajas
 Introducción a 4
 o.=50

Al ta - ller de los con - ten - tos ques - tá cer - ca del por - tal

Título propio			
A 12. de chanza/ Al taller de los contentos/ Al Nacimientº de nuestro/ Señor Jesuchristo./ De Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/15		104/15	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introd. a 4 [SATT] Al taller de los contentos Responsión a 12 Ea zagales Coplas solas y a 12 Zagalejos según toco		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Al taller de los contentos Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 2 fol y 13 particellas S.XVIII		

1.354 *Al ver la Sabiduría*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 120

6

A ler - ta fiel ce - lo, cui-da - do fa - vor A-ler - ta, cui

Título propio				
A 8. De Chanza./ Al ver la Sabiduria/ Al Nacimiento de N° Sr / Jesuchristo./ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
107/10		104/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V. de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción. Solo [S] Al ver la Sabiduria Estribillo a 8 Silencio Pastores./ Callemos zagales Coplas La mula y buey alegraron			Re M	Claves altas Arm Natural Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al ver la sabiduría Villancico de chanza ,a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII Part 5 fol		

1.355 *Al ver que Dios llora de amor por el hombre*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Lea-do - ran leo - fre - cen le rin - den con - for - mes

Título propio			
En la portada de particellas: A 12/ Al ver que Dios llora/ Al Natº de Nº Sr/Jesuchristo/ Navarro En la portada de partitura: A 12/ Al ver que Dios llora de amor por el hombre/ Villeº al Nacimiento de Nrº Sr/ Jesucristo/ De Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/13		103/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp general cifr., Acomp al org.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Al ver que Dios llora Coplas solas y a 4 Los candidos narcisos		Mim	Claves altas Arm nat Final La 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Al ver que Dios llora Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 4 fol y 14 particellas S.XVII	

1.356 *Amor Soberano*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

♩ = 120

A mor so-be-ra-no Mo-nar-ca su-pre-mo

Título propio				
Cantada sola/ A Ssmº Sacramento/ Amor Soberano./ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		112/6		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada		S. Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Amor soberano Recitado Quisiera deshazer el pecho todo Area Divino favor Grave Ay ansia, Ay congoja			Mim-SolM-Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones		Idéntica parte vocal a 1357.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Amor soberano “Cantada al Santísimo Sacramento”, a solo de soprano y acomp. cifr. 2 particellas S.XVII		

1.357 *Amor Soberano*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 120

6

A-mor so-be-ra-no Menar-ca su-pre-mo
A-mor so-be-ra-no Ma-ri-a su-pre-ma

Título propio			
Cantada Sola / Con instrumentos./ Al Ssmº Sacramento/ Amor Soberano/ Mº Navarro/ Troba a la Virgen del Remedio			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/17	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
1ª Cantada con inst 2ª Trova		1ª Smº Sacramento 2ª Virgen del Remedio	
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Amor soberano</i> <i>Recitado Quisiera deshazer el pecho todo</i> <i>Area Divino favor</i> <i>Grave Ay ansia, Ay congoja</i>		Mim-SolM-Mim	Voz: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Ins: Vlín en Clave de Sol y vlón en Fa con 1#. Escrito como suena
Otras informaciones	El segundo texto aplicado a María mantiene los versos iniciales del original. La parte vocal es idéntica a 1356		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Amor soberano</i> “ <i>Cantada al Stmo. Sacramento</i> ” a solo de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.358 *Ángeles y hombres*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

$\text{♩} = 60$

An - ge - les y hom - bres con a - féc - toi - gual con a - féc - toi - gual

Título propio			
A 6/ Angeles y hombres./ Al SSmº Sacramento/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,T/ S,A,T,B / Acomp. Cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Angeles y hombres Coplas Si al Fenix mas amante		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Ángeles y hombres Villancico al “ Stmo Sacramento”, a 6 ST-S,A,T,B, y acomp. cifr. 7 particellas S.XVII		

1.359 *Angélicas tropas, volantes Escuadras*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 120

Vo-lan-tes qua-dras Ba-xe-le-de-plu-ma-ti-on-ba-sel al - va

Título propio			
Kalenda a 11/ Con violines./ Angelicas tropas, volantes Esquadras./ Al Nacimiento de Nuestro Señor/ Jesuchristo./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/16		104/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Kalenda a 11v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 Coros: Choro 1º: vl 1º, vl 2º, vlc o bajón Choro 2º voces: S, A,T, T Choro 3º lleno: S,A,T,B Acomp. al org, acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad
[Estribillo Presenta cinco secciones] 1 <i>Angélicas tropas, volantes esquadras</i> 2 <i>Recitado Mas ò hado cruel, ò suerte avara</i> 3 [a 11] <i>Piedad ayrados cielos,</i> 4 <i>Ayroso Albricias mortales</i> 5. <i>Haced la salva</i> <i>Coplas</i> (solos del Coro 2º y 3º). <i>De Puerto Rico oy sale de Puerto Rico</i>		Re M	Voces, Acomp y bajón: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vles en clave de sol y armadura 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones		Las diferentes secciones del estribillo no presentan solución de continuidad, por lo que no puede considerarse cantada. Estas secciones son habituales en los estribillos episódicos, sólo que aquí una de sus secciones se configura como recitado.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Angélicas tropas</i> <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 11 S,A,T,T /S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. cifr. de org y otro Part. 7 fol y 13 particellas S.XVIII</i>	

1.360 *Atención a la fragua amorosa*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 4/ Atencion a la fragua amorosa/ Al SSm° Sacramento/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico A 4v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Atencion a la fragua amorosa Coplas Compitiendo a finezas/ mi amor sublime		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Atención a la fragua “Villancico al Stmo Sacramento”, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII	

1.361 *Atención xácara digo*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
En partichelas <i>Xacara A 4/ Al Nactº de Nº Sr/ Jesuchristo./ De Navarro.</i> En partitura: <i>Atención Xácara digo/ Mathias Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/17		103/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Jácara a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		S,S,A,T /Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Xacara Atencion xacara digo</i> <i>Coplas a 4 En el principio del mundo</i>		Re m	Claves Altas Arm 1b Final Sol 1º Tono con bVI y #VII
Otras informaciones		La partitura escrita en los mismos folios que viendo algunas raras ave Estrib (melismatico) Coplas (estróficas elaboradas)	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Atención Xácara</i> <i>Xácara al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” a 4 S,A,T,B y acomp. 5</i> <i>particellas S.XVII</i>	

1.362 *Antón que se ha vuelto loco*

Tiple, Claves bajas

Título propio				
A 9 De chanza/ Antón que se ha buelto loco/ Al Nacimirtº de N° S° Jesuchirsto. M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
106/3				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 9v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T,Tsolist/ S,A,T,B/ Acomp a 9 cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducion [a solo S] Antón que se ha buelto loco Estrivillo [a 9] Vaya de regozijo Coplas [solas y a 9] Anton yo quiero saber			Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Antón se ha vuelto loco Villancico chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, 9 S,A,T,T /T-S,A,T,B y acomp. Part. 4 fol S.XVIII		

1.363 *Aquel círculo de perlas*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

$\text{♩} = 120$

4

A -queel cír- cu- lo de per- las queen tre ni -been cu -breel

Título propio			
Cantada Sola/ Con instrumentos/ Aquel circulo de Perlas/ Al Ssmº Sactº/ de Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/10	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S, vl, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Aquel círculo de perlas</i> <i>Recitado Mas aunque sabio y fino</i> <i>Area Obre el saber con el amar</i> <i>Seguidillas Y si Dios por el hombre</i> <i>Grave Mas ay fatiga apacible</i>		Mim-ReM- LaM-SolM- Mim	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final La 9º Tono Final Sol 7º Tono con #VII Final Re 2º Tono con #III y #VII Final Do 12º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa en con 1# en armadura. Escrito como suena.
Otras informaciones	No autógrafa. Denomina Introducción al primer movimiento, en todas las partichelas instrumentales.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Aquel círculo de perlas</i> “Cantada al Ssmo Sacramento”, a solo de soprano, vl, vlc y acomp. cifr. 4 <i>Particellas S.XVIII</i>		

1.364 Ásperos montes

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)
 o.=50

Ás-peros montes en la nu-be en la

Título propio			
En portada de otra mano, (Carlos Moreno?): <i>Asperos montes/ Navarro</i> En encabezamiento de partichelas autógrafas: <i>Ópera a 7</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		106/20 Incompletas, faltan al menos dos: voz solista y una o dos de Acomp.	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Ópera a 7v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: 1º Coro: VI (<i>tiple</i>), vlc (<i>Bajo</i>), y una parte vocal que falta 2º Coro Lleno: S,A,T,B Faltan AcompS.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Ayroso <i>Asperos montes</i> <i>Recitado Ya en las señas</i> <i>Area Dichoso Belen</i> <i>Recitado De muchos esperado</i> <i>Minué La virgen nube</i> <i>Grave Pues tierno Cupido</i>		Mim-SolM-Mim	Voces: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Final Do 11º Tono Inst: vl en clave de sol y vlc en clave de fa, ambos cn arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones	La falta de la parte vocal solista del Coro 1º impide reconstruir íntegramente el texto, lo que dificulta identificar el género lírico o dramático del mismo. No hay duda de que se trata de un aparte solista pues es la única que interviene en los recitadosS.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Ásperos montes</i> <i>Ópera a 7 S,A,T,B, vl, vilón . incompleto 7 particellas S.XVIII</i>		

1.365 *Aura apacible y suave*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

o.=50

Título propio			
Cantada. a 4/ Aura apacible y suave/ Al Nacimiento de N° Sr Jesichristo./ Con violon y bajon/ del/ M° Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,T, vlc, <i>Bajon</i> , - Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Aura apacible y suave</i> <i>Recitado Rapida exhalación hoguera hermosa</i> <i>Area Ea Pastores venid</i> <i>Recitado Dextate ver Ynfante soberano</i> <i>Area Bendiganle zagales</i> <i>Grave Y puesto zagale</i>		Lam-DoM-lam	Voces, bajón y Acomp: Claves altas Arm nat Final Re 2º Tono con bVI Final Fa 5º Tono con bIV Instr: Vlc en apunt moderna 2º Tono (arm 1#).
Otras informaciones	No autógrafa		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Aura apacible</i> <i>Cantada al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 ST, vlc, bajo y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII</i>		

1.366 *Avecita que en dulce armonía*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
Duo/ A Nª Sª/ Avecita que en dulce armonía/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Dúo-villancico		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	S,T- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Avecita que n dulce armonía</i> <i>Coplas A la garza Real que los cielos</i>		Lam	Claves altas Arm nat Final Re 2º Tono con bVI
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Avecita que en dulce armonía</i> “Duo a nuestra Señora”, ST y acomp. cifr. 3 particellas S.XVII	

1.367 *A ver al Niño a Belén*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Introducción: tacet

(Estribillo)

o.=50

Título propio				
A 12/ De chanza./ A ver al Niño a Belen/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
105/1		105/1		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,A,T,Tsolist/S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp. cifr. general.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion. Solo [de A] A ver al Niño a Belen Estribillo a 12 Atencion de la puerta/ las cosas varias/que linda idea/que bella traza CoplaS. [Solas y a 12] Para el Niño labrar		Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		A ver al Niño de Belén Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B, y acomp. Cifr. part. 3 fol y 13 particellas S.XVII		

1.368 *Aves que hacéis a la Aurora*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

o.=50

Título propio			
A 12/ <i>Aves que hazeis a la Aurora/ de un laurel el facistol/ Al Nacimiento de nuestro Sr/ Jesuchristo/ De Mathias Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/1		106/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,A,T/S,A,T,B /S,A,T,B. Acomp al 2º y 3º coro. Acomp general cifr..	
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad
[Estribillo] <i>Aves que hazeis a la Aurora</i> <i>Coplas solas y a 4 Aves si en brazos del sueño</i>			DoM
Otras informaciones		Notación tonal	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Claves altas Arm 1b Final Fa 11º Tono	
		<i>Aves que hazéis a la aurora</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo” , a 12 SAAT-S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. y otro ambos cifr.s Part 4 fol y 14 particellas S.XVII</i>	

1.369 *A volar pensamiento*

Título propio			
A 3./ A bolar pensamiento./ Ala Assención de N° Sr/ Jesuchristo/ Con violin, y violon./ M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 3v con inst		Ascensión	
Relación de voces e instrumentos	T, vl, vlc- <i>Arp</i> (acomp. cifr.).		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>A bolar pensamiento</i> <i>Coplas Quando el fénix divino</i>		FaM	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12° Tono Inst: vl en clave de sol ylvlc en clave de fa ambos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones	No es autógrafa		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>A volar pensamiento</i> Villancico “ a la Ascensión de nuestro Sr. Jesucristo”, a 3 T, vl vlc , <i>arp</i> y acomp		

1.370 ¡Ay! infelize de mi

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

7 18

Ay Ay Es u -naci u -dad fuer te

Título propio			
A 13/ Ay infelize de mi/ Villº a Las gloriosas/ Santa Justa y Rufina/Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
121/ 1		121/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 13v		SS. Justa y Rufina	1693
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,S,T,T/S,A,T,B /S,A,T,B Acomp general. Acomp al org.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ay infelize de mi Coplas De agoreros sobervios rigores		ReM	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Texto con nombre de cantores al inicio de la partitura. En el estribillo sección instrumental a 3 con Acompañadas en parte de Bajo del 2º Coro, y Soprano y Bajo de 3º Coro.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	¡Ay infeliz de mi! “Villancico a las gloriosas Santa Justa y Rufina”, a 13 SSSTT-S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org y otro Part 9 fol y 15 particellas de 1693		

1.371 ¡Ay! que llora el amor

Tiple, Claves bajas

Título propio			
Cantada a 7/ Ay que llora el amor./ Al Nacimie ^o de N ^o Sr Jesuchristo./ Con violin y violon/ M ^o Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/5		106/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 Coros: 1º T, vl, vlc, / S,A,T,B/- acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Ay que llora el amor Recitado Suspended el llanto Area Niño hermoso, Infante gracioso Recitado Y pues ese gemido Coplas Ya amante de mi vida Grave Ay que llora el Amor		Rem-FaM-Rem	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Re 1º Tono con bVI Final Fa 6º Tono con bIV Ins en partitura: Vlín en Clave de Sol y vlón en Fa con Arm nat y bVI. Escrito como suena.
Otras informaciones	Dos juegos de partichelas de vl y vlc. Una en Rem y otra un tono más alto (Mim). Ésta última con vlín en clave de sol y vlc en fa ambos con 1# en la armadura.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	¡Ay que lora el amor! Cantada al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 7 SSAB-T, vl, vlc y aco		

1.372 ¡Ay! que me abrasa zagales

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

o.=50

Título propio			
A 4/ Ay que me abrasa zagales/ Al SSmo Sacramento/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v			
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ay que me abrasa zagales Coplas Sacro obelisco de plata		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ay que me abrasa! Villancico al Smo sacramento, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII	

1.373 ¡Ay! Pastor, ¡Ay! zagal

Título propio			
Cantada a duo/ Con instrumentos/ Al Nacimitº de N° Sr Jesuchristo/ Ay Pastor, Ay zagal/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		105/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		S,T, vl 1º, vl 2º, vlc- acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Ay Pastor, Ay Zagal Recitado Cada brillante luz, y cada acento Area Coronad de hermosas flores Recitado Digalo el que obstinado, Coplas Mi Rey, mi Señor Grave Mas ay de ti O ingrato		SibM-Rem-SibM	Voces: Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Final Re 9º Tono Ins: Vlín en Clave de Sol y vlón en Fa con 1b. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Ay pastor, ay zagal! Cantada al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a Duo ST, vl y acomp. 4 particellas muy estropeadas S.XVIII	

1.374 ¡Ay! sollozos, gemidos

Tiple, Claves bajas

o.=50

Título propio			
A 4/ Ay sollozos, gemidos./ Al SSm° Sacramt°/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ay/ sollozos,/ gemidos,/ lamentos/ un bolcan en cada acento Coplas Gemidos si a Dios buscais		SibM	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5° Tono con bIV
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	¡Ay sollozos y gemidos ! Villancico al Stmo Sacramento, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.375 *Bajel luminoso*

Tiple, Claves bajas
o.=50

Ba-jel lu-- mi -- no - so Ba jel lu-- mi -- no - so quealsoploen-gen-dra

Título propio				
Cantada Sola/ Con violin y violon/ Bajel Luminoso/ Al Ssmº Scratº/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		112/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S, vl, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Bajel luminoso Recitado Y pues te busca amante, Area Pues tanto me hazen penar Recitado Ô dulce dueño amado Minué Ven nuevo Sol Grave No te niegues a un alma			Solm-Rem- SibM-Solm	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI Final Re 9º Tono Final Sib 5º Tono con bIV
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Bajel luminoso Cantada sola al Santísimo, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. 5 particellaS. S.XVII		

1.376 *Bello Sol que a ese copo de nieve*

Título propio				
Cantada Sola/ con instrumentos/ Bello Sol que a esse copo de nieve/ Al Ssmº Sacramento/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		113/3		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Bello sol que a ese copo de nieve Area Detente luz hermosa Recitado Mas ay,que ya en tus luzes abrasada Minué Arde luz bella Grave Que morir quiero amante mariposa		SibM- Solm- SibM	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono conbIV Final Sol 2º Tono con bVI Inst: Vlín en clave de sol y vlón enclave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Bello sol “Cantada sola al Santísimo”, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. 5 particellas S.XVII		

1.377 Volantes Clarines

Tiple, Claves bajas

Título propio			
A 12./ Bolantes Clarines/ Villcº al ntº de nº Sr/ Jesuchristo/ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/13		104/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B /Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Bolantes clarines</i> <i>Coplas a 4 Ya sumiller del día</i>		SibM	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Bolantes clarines</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,</i>		

1.378 *Caminando todo el mundo*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción

Título propio			
Chanza A 12/ Caminando todo el mundo/ Al Nacim ^o de N ^o Sr Jesuchristo/ Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/11		102/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción a 4 Respn a 12 Coplas Solas y a 12		Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Caminando todo el mundo Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. part 3 fol y 13 particellas S.XVII	

1.379 *Celebrad, aplaudid*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)
 balnca con puntillo= 50

Ce - le - brad a - plau - did Com - pa - rad

Título propio				
A 7./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./Celebrad, aplaudid./ Con violin, y violon./ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		103/20		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico-cantada a 7 v con inst		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: Choro 1º: T, vl, vlc Choro 2º: S,S,A,B Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Celebrad, aplaudid</i> <i>Recitado Y pues no hay recompensa,</i> <i>Area Rinda alegre igual fervor</i> <i>Recitado Rompe, Señor, esa cadena dura</i> <i>Coplas Pisa las campañas</i>		Mim-SolM- Mim	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Final Do 12º Tono Inst: Vles en clave de sol y vlc enclave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Celebrar, aplaudir</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 7 T-SSAB, vl, vlc, y acomp. cifr. 8 particellas S.XVII</i>		

1.380 *Celestes Luminares*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

$\text{♩} = 120$ **4**

Ce-les-tes lu-mi-na-res en-cen-di-dases-tre-llas lu-ze-rosoqueha-bi

Título propio				
Cantada sola/ con violin y violon/ Celestes Luminares/ Al SSº Sacramento/ Mº Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		114/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S, vl, vlc, Acomp cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Celestes luminares, Recitado Sabed que del amor el lazo estrecho Area Llegue toda criatura limpia y pura Coplas Para dar vida a los hombres Grave Ò feliz culpa, pues por ti tenemos			ReM-lam-ReM	Voces y acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Final Re 2º Tono con VI Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa ambos con 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Celestes luminares “Cantada al Stmo Sacramento”, de soprano, vl , vlc y acomp. cifr. 4 particellas S.XVII.		

1.381 *Centinelas celestiales*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

o.=50

Título propio			
A 12/ Kalenda/ Centinelas celestiales/ Al Nacimie ^o de n ^o S ^o / Jesuchristo. / M ^o Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		107/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B /. Acomp al 2º y 3º coro (org). Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Centinelas celestiales que al Sol Coplas Solas y a 8 Hoy da su palabra el Cielo</i>		SolM	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones	No es autógrafo. Sección instrumental a 3 en el Estribillo, escrita en partes de Bajo 2º Coro, y Tiple y Bajo de 3º Coro.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Centinelas celestiales Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org y otro cifr. 14 particellas S.XVIII</i>		

1.383 *Como es esto amor*

(dos versiones, para S o para T): 1383a y 1383b

Título propio				
Cantada a 3/ Como es esto amor/ Al SSmº Sacramento/ Con violin y violon/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		113/7		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S ó T(ambas partituras contienen la misma música pero adaptada para cada voz), vl, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Como es esto amor Fuga Me ofreces Señor, Recitado O Pan de eterna vida Area Ambrienta llega el alma Grave Galan apacible			Mim	Voces, Acomp e instrumentos: Apuntación moderna del 9º Tono: Claves bajas Arm 1# Final Mi Todo escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Como esto es amor Cantada al Stmo Sacramento, a 3 ST vl , vlc y acomp. cifr.. 6 particellas S.XVII		

1.384 *Como ha nacido en Belén*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción: tacet

[Estribillo]

o.=50

Título propio			
A 8./ de chanza/ Como ha nacido en Belen/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo./ deel M° Navarro.			
En encabezamiento de primera página de partitura: Villc° a 8 de chanza, al Nacimit° de n° S Jesuchristo.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/25			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B / Acom. A 8 Cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción Alto 1º Coro Como ha nacido en Belen Estrivillo a 8 De Belen Pastores, /venid y vereis Coplas solas y a 8 Un pastor mui cuitado		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Como ha nacido en Belén Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,S,A,T /SSAT y acomp. cifr. Part. 4 fol S.XVII	

1.385 *Como hay muchos inocentes*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción: tacet

[Estrivillo]

o.=50

Título propio				
A 8. De chanza./ Como ay muchos inocentes./Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo./ Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
110/5		110/5		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V. de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción. Solo (T) Como ay muchos inocentes Estrivillo a 8 Entrad y vereis/ venid y llegad Coplas solas y a 8 Señor yo soy un Poeta			Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12° Tono
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Como hay muchos inocentes Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part. 2 fol y 9 particellas S.XVII		

1.386 *Como me tiras flechas amor*

Tenor, Claves bajas.
blanca con puntillo=50

Título propio				
Cantada a 3./ Como me tiras flechas amor/ Al Ssmº Stº/ Del Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		112/15		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		T, vl, vlc- Acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Como me tiras las flechas amor Recitado Mas deten las centellas Area Galan que te vistes Recitado Mas ô querido dueño, Minué Si he de comer Pausado Ya en tu ser convertido			Rem-FaM-Rem	Voz y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Re 1º Tono con bVI Final Fa 5º Tono con bIV Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa con arm nat y escrito como suena
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Como me tiras flechas de amor “Cantada al Sm. Sacramento”, a 3 ST, vlc y acomp 4 particellas S.XVII		

1.387 *Como nace el Niño hermoso*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)
 Introducción
 o.=50
Solo de tiple

Co - mo na - ceel Ni - ñoher - mo-so, tri - goen la ca - sa de pan, por Na-vi

Título propio			
De Chanza/ a 8/ Como nace el Niño hermoso/ Al Nacimtº de Nº Sr/ Jesuchristo. / Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/13		101/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 Coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp a 8 cifr		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introd. a solo Como nace el Niño hermoso Estríbillo a 8 Vamos con gozo Coplas solas y a 8 Un pastor que tiernamente		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Como nace el niño Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII	

1.388 *Con los sencillos Pastores*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Ven-gan los i - no - cen - tes por- - - a la sa - bi - du

Título propio			
A 8 de chanza/ Con los sencillos Pastores/ Al Nacimiento de N. S. Jesuchristo. M° Navarro.			
En el encabezamiento de la primera página de la partitura: Villc° a 8			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/9			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B, Acomp a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo a 8] <i>Con los sencillos Pastores</i> <i>Coplas [solas y a 8] Rey mío, yo soy un simple</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones	Nombres de cantantes: T 2° Coro: Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Como los sencillos pastores</i> <i>Villancico chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T / S,A,T,</i>		

1.389 *Con sus calzas atadas*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Con sus cal - zas a - ta - ca - das con vi - go - tes y con cua - llo

Título propio				
A 9 de Chanza/ Con sus calzas atadas/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
106/2				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de chanza a 9v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T,Tsolist/S,A,T,B. Acomp a 9 cifr..			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion. solo [S] Con sus calzas atadas Estrivillo A fuera, afuera señores/ que viene el señor don Mendo Coplas [solas y a 9]. Del alma parece sobrino		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Con las calzas atacadas Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 9 S,A,T,T / S,A,T,T, org y acomp. cifr. Part 4 fol S.XVIII		

1.390 *Coronarse quiere el amor*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Co-ro - nar - se quie - re el a - mor

Título propio			
A 7/ Con violin y violon/ Coronarse quiere el amor/ Al Nacimto de N° Sr Jesuchristo/ De el M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		102/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 7v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: Coro 1º: vl, vlc y Tenor Coro 2º: S,A,T,B Acomp.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Estribillo Coplas	Coronarse quiere el amor	ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Coronarse quiere el amor Villancico chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 7 T-S,A,T,B, vl , vlc y acomp. cifr., 8 particellaS. S.XVII	

1.391 *Cruel pálida guerra*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Título propio			
Kalenda a 12/ Con instrumentos/ Cruel palida guerra./Al Nacimitº de Nº Sr/ Jesuchristo./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/4		106/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: Choro 1º o de vles: vl 1º, vl 2º, baxon Choro 2º voces: S,S,A,T,T Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp al org, acomp cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Cruel palida guerra Coplas Soberbio y arrogante		Mi m	Voces, bajón y Acompt.: Claves altas Arm nat. Final la 9º Tono instr.: vles en clave de sol con arm 1#.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Cruel, pálida guerra Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 SS,A,T,T/S,A,T,B, 2 vles, vlc , bajo y acomp. Part 8 fol y 14 particellas S.XVII	

1.392 Cítaras de cristal

Tiple, Claves bajas
o.=50

Ci - ta-ras de cris - tal las fuen- te - ci - - - llas mú - si-ca dan al

Título propio				
A 12/ Cytaras de chrystal/ Al Nacim ^o de N ^o Sr Jesuchristo./ Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
101/24		101/24		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T /S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. al 2º y tercer coro(org), Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Cytaras de cristal Coplas a 4 Aspides que el jardin produjo en iras			SibM	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Cytaras de cristal Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B / S,A,		

1.393 *Dando con su buen donaire*

Tiple, Claves bajas

o.=50

Título propio			
A 12 de Chanza/ Dando con su buen donayre/ Al nacimtº de Nº Sr/ Jesuchristo./ Mathias Navarro.			
2º 3º Nº 3º 2º Nº (de otra mano)			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/6		106/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T / S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp. a 12 cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introd a 4 Dando con su buen donaire Responsión a 12 A la chiribiribuela Coplas solas y a 12 Yo le mando a mi zagal		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones		Todo C3 Introd a 4 SSAT Responsión a 12 Coplas solas y a 12	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Dando con su buen donaire Villancico chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 2 fol y 13 particellas S.XVIII	

1.394 *De la esfera sagrada*

Tiple, Claves bajas

o.=50

Título propio			
Cantada a duo/ con instrumentos/ A Nª Sª/ De la esfera sagrada. Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		117/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	S,T/ VI 1º, VI 2º, Vlc. Acomp musical cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>De la esfera sagrada del Cielo, Recitado Ya del Empireo los celestes coros, Minué Nuevo milagro, Recitado Corred, corred, con ansia generosa Area Que gozo es mirar Grave Ó Reyna soberana</i>		Solm-SibM-Solm	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sol 1º Tono con bIV Final Sib 5ºTono con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>De la esfera sagrada “cantada a dúo a Nuestra Señora”, de ST, 2 vles, vlc y acomp. cifr.. 6 particellas S.XVIII</i>		

1.395 *De los oficios los gremios*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Introducción: tacet

[Estribillo]

Título propio			
A 8. De chanza/ De los oficios los gremios./ Al Nacimitº de Nº Sr Jesuchristo./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/4		108/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion. solo (T) De los oficios los gremios EstrivilloLleguen lleguen a prisa Coplas [solas y a 8] A la fiesta entró el primero		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		Nombres de cantantes Tiple 2º Coro: Perico y Pobeda Tenor 2º Coro: Pujol	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		De los oficios, de los gremios Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII Part 4 fol	

1.396 Denle adoración

Tiple, Claves bajas

o.=50

En tie-ra yen cie-to di-vi-no yhu-ma-no aun Ni ñoa-do - re - mos a - do

Título propio			
A 6./ Denle adoracion./ Al Nacimiento de N° /Sr Jesuchristo./ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		105/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S1, S2, S3,T1,T2,T3 / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Denle adoracion</i> <i>Coplas solas y a 6 Es llama inmortal que llama</i>		Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2° Tono con bVI
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Denle adoración</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 6 SSSTTT y acomp. cifr. 7 particellaS. S.XVII</i>	

1.397 *De pragmática vaya*

Tiple, Claves bajas
o.=50

Ven-gay ven-ga la bu-lla
va-yay

Título propio			
A 8 de Chanza/ De pragmática vaya/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ Navarro.			
En partichela: Va Pragmatica Vaya			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
107/9		102/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B / Acomp a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] <i>De pragmática vaya Coplas solas y a 8 Con mucha pena un letrado/llevó un proceso a la Audiencia</i>		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono
Otras informaciones	Nombres de cantantes: T 2º Coro: Pedro, Vicente.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>De pragmática vaya Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr.. 9 particellas S.XVII Part 5 fol</i>		

1.398 *Deydad que misteriosa*

Tiple, claves bajas

Título propio				
Cantada a 4/ Deydad que misteriosa/ Al SSmº Stº./ Mº Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		114/8		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S,T/ vl, vlc- acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Deydad que misteriosa Area Pero no, no, no, Coplas Por que adorado dueño Recitado Mas ay que si me llego, Area Mas ya tu pasion Grave así entre el recelo			SibM-Solm	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Final Sol 2º Tono con bVI Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa en con 1b en armadura. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Deydad que misteriosa “Cantada a 4 al Stmo. Sacramento”, ST vl , vlc y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.399 *Disfrazado Galán*

Tiple, Claves bajas

o=50

Título propio			
En la portada: <i>Ville° a 4/ Al Ssm° St°/ Disfrazado Galan/ de Mathias Navarro</i>			
En el encabezamiento de la partitura: <i>Al Ssm° St° dos tiples y dos tenores</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
112/2			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico A 4v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Disfrazado Galan</i> <i>Coplas Rey divino, yo imagino</i>		Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2° Tono con bVI
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Disfrazado galán</i> “Villancico al Stmo. Sacramento”, a 4 SATT y acomp. solo lo partitura de 2 fol S.XVII	

1.400 *Divino milagro*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 3./ Divino milagro./ Al SSm° Sacramento/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 3v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T/ Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Divino milagro/ del Amor portento</i> <i>Coplas Prodigio soberano de la gracia</i>		Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Divino milagro</i> “Villancico al Stmo Sacramento” a 3 SAT y acomp. cifr. 4 particellas	

1.401 *Dos sacristanes de humor*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción: tacet

[Estribillo]

o.=50

Título propio				
A 8. De chanza/ Dos sacristanes de humor/ Al Nacimitº de Nº Sr Jesuchristo/ Mº Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
108/1		106/10		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,Tsol,Tsol/S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion Tenor 2º Coro Domingo Dos sacristanes de humor Estrivillo a 8 Vengan los sacristanes Coplas (solas y a 8) Venite adoremus Canto/ por siel hombre se a muerto		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono	
Otras informaciones		Nombres de cantantes: (sacristán 1º) Tenor 1 1º Coro: Guzmán (sacristán 2º) Tenor 2 1º Coro: Hernández Tenor 2º Coro: Domingo		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Dos sacristanes de humor Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 SSAT - S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII Part 4 fol		

1.402 *Ea pastorcillos*

Tiple, Claves bajas
o.=50

E - a pas - tor - ci - llos Va - ya de - so - laz dea - le - grí - a

Título propio			
A 4/ Ea pastorcillos/ Al Nacimitº de Nº Sr. Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T /Acomp.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Ea pastorcillos Coplas solas a dúo y a 4 El buey y la obeja		FaM	Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Ea, pastorcillos Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SSAT y acomp. 5 particellas S.XVII		

1.403 *El alcalde de Alcorcón*

Tiple, claves bajas

Título propio				
A 8/ De chanza/ El alcalde de Alcorcón/ Al Nactº de N° S° Jesuchristo/Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
106/171		106/171		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Bajo general cifr..			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion. Solo. (S). El alcalde de Alcorcón Respon a 8 Al alfar acudid zagalejas Coplas solas y a 8 SeñorAlcalde yo soy/ tan castizo cavallero		Fa M		Claves bajas Arm 1 b Final fa 12º Tono
Otras informaciones		Introducción C, Estribillo y coplas C3 Nombre de cantantes: S 2º Coro: Bautistico y Antoñico. T 2º Coro: Bevolan y Pujol.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		El alcalde de Alcorcón Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 1 fol y 9 particellas S.XVIII		

1.404 *El Cielo, el Astro, La Luna*

Tiple, Claves altas (trasp en la trascripción)
a. = 50

El cie - lo el as - tro la Lu - na yel Al - va

The image shows a musical score for a Tiple instrument. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'a. = 50'. The lyrics are 'El cie - lo el as - tro la Lu - na yel Al - va'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes.

Título propio			
A6/ El Cielo, el Astro, La Luna/ y el Alva/ A Nuestra Señora/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		117/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v		Nª Señora S. Teresa	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S, T/ S,A,T,B. Acomp al org. Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>El cielo, el astro</i> <i>Coplas a dúo El Cielo con luzes brilla</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Escribe Teresa debajo de María, lo cuál supone una segunda letra por lo demás enteramente idéntica a la primera.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>El cielo, el astro , la luna</i> <i>Villancico a Nuestra Señora, a 6 ST-S,A,T,B y acomp.de org. y otro cifr. 8</i> <i>particellas S.XVII</i>		

1.405 *El prometido remedio*

Tiple, Claves altas (trasportado en transcripción)

o.=50

El pro-me - ti - do re - me - dio y pia - do - sa - men - te quie - re

Título propio				
A 4/ El prometido remedio/ Villc° Al Nacimt° de/ n° Sr Jesuchristo./ Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		101/10		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico Jocosos a 4v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		S,A,T,T /Acomp a 4		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción a 4 El prometido remedio [Estribillo] a 4 A la rifa mortales Coplas a 4 Para la rifa Maria		Rem	Claves altas Arm 1b Final Sol 1º Tono con bVI	
Otras informaciones		Está transcrito en CLIMENT, J.: <i>Música de la Catedral de Orihuela</i> , Fundación la Luz de la Imágenes-Orihuela, Valencia 2003. pp. 89-98.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>El prometido remedio</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SATT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVI</i>		

1.406 *El ventero celebrado*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 9/ De Chanza/ El ventero celebrado/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,S,A,T,Tsolist / S,A,T,B / Acomp. a 9 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducion (a solo de S) El ventero celebrado Estrivillo a 9 Vayan, vayan entrando/los pasajeros/celebrando la noche/del Nacimiento Coplas solas y a 9 Lodo sea Dios/ ay que cenar		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12° Tono.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		El ventero celebrado Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 9 SS,A,T,T / S,A,T,B y acomp. cifr. 10 particellas S.XVII	

1407 *En el campo de un portal*

Título propio			
A 12/ <i>En el campo de un portal/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ Con violin, y violon./M° Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v con inst		Navidad	1718
Relación de voces e instrumentos		3 coros: <i>Choro 1º:</i> vl, vlc <i>Choro 2º</i> voces: S,S,S,A,T,T <i>Choro 3º</i> Lleno: S,A,T,B Acomp al org, Acomp cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] <i>En el campo de un portal</i> <i>Coplas a 8 Hermoso Regio Infante</i>		SibM	Voces y Acomp Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa, todos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>En el campo de un portal</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 SS,A,T,T /S,A,T,B,</i> <i>violín y violonchelo con 2 SS, forman el 1º coro 14 partichelas de 1718</i>	

1408 y 1.410 *En el Portal de Belén*

Título propio			
A 8, de chanza/ En el Portal de Belen/ Al Nacim ^o de N. Sr Jesuchristo./ M ^o Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/6		102/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos	Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v	Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp. a 8 general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introducción a solo A En el portal de Belén</i> <i>Estribillo Vayan viniendo vayan llegando que no avrà aquesta noche falta de quadros</i> <i>Coplas solas y a 8 De la suegra de san Pedro, /este es un vivo retrato</i>		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono
Otras informaciones	De cuadros		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	1408 Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. Part 8 fol S.XVII En el portal de Belén 1410 Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII.		

1409 y 1411 *En el Portal esta Noche*Alto, Claves bajas
o.=50 Solo

Título propio				
A 8 de Chanza./ En el Portal esta Noche/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo/ Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
108/7		101/14		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. Cifr. a 8.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción. solo [A] y a ocho En el portal esta noche Estrivillo Apartense a un lado,/ desviense a fuera Coplas solas y a 8 Mui sobervio luzbel			Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12° Tono
Otras informaciones		En compañamiento: Indroducción, Estrivillo, Coplas Nombre de cantantes: N Tenor 2º Coro: 1ª Copla Pedro 2ª Copla Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1409 (101/14) En el portal de Belén Villancico chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. 9 particellas S.XVII 1411 (108/7) En el portal esta noche Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 4 fol S.XVII		

1.412 *En el refulgente trono*

Tenor, Claves altas (trasp en la transcripción)

Título propio			
Cantada Sola/ Con violines./ En el refulgente trono/ Al Ssmº Sacramento/ 1726/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
112/13		112/13	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Smº Sacramento	1726
Relación de voces e instrumentos	T, vl 1º, vl 2º, Baxo(n)- Acomp. Cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>En el refulgente trono, Recitado Mas ay divino dueño enamorado Fuga Brillad Señor poderoso Recitado Y mientras obstentais tantos portentos Minué Ay que primores Grave Y pues tanta ventura</i>		SolM- Mim-SolM	Voz, bajón y acomp: Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono Final La 9º Tono Inst: Vlín en clave de sol con arm 1#. Escrito com suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		En el refulgente trono “Cantada al Santísimo Sacramento”, a solo de tenor, 2 vles y acomp. de org. cifr. y otro. Part. 8 cuartillas y 5 particellas S.XVII	

1.413 *En la estación del Invierno*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción: tacet

[Estribillo]

$\text{♩} = 100$

Tan tan tan ta-ra - ra ta-ra - ra que mar-chen que

Título propio			
A 9. De chanza./ En la estación del Invierno/ Al Nacimitº de nº Sr Jesuchristo/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		108/15	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,S,A,T,Tsolist / S,A,T,B / Acomp. general cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion. solo (S). En la estación del Invierno Estrivillo Tan, tan tan, tarará/ que marchan, que llegan, Coplas (solas y a 9) Soi un Andable soldado		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono
Otras informaciones	Nombres de cantantes: T 2º Coro: Vicente y Segarra		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	En la estación del invierno Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 9 SS,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 10 particellas S.XVII		

1.414 *Entre mil raras figuras*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 8/ De chanza./ Entre mil raras figuras./ Al Nacimientº de nº Sr Jesuchristo./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/3		103/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..	
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad
Introducción. Solo. [S]. Entre mil raras figuras Estrivillo [a 8] Miren reparen/ oygan atiendan [Coplas solas y a 8] El primero que embistió		Do M	Claves altas Arm 1b Final fa 11º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Entre mil figuras Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B / S,A,T,B y acomp. cifr. Part. 4 fol. y 9 particellas S.XVII	

1.415 *Escuadrones soberbios de la noche*

Tiple, claves bajas
♩ = 100

8

To - mad las ar - mas y en bi - sien - do jun - tos si - tiad el

Título propio			
A 12/ Kalenda./ Esquadrones Sobervios/ de la noche./ Villcº Al Nactº de Nº Sr/ Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/2		104/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. cifr. general, acomp al org al 2º y 3º coros.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual		Tonalidad
[Estribillo] <i>Esquadrones Sobervios de la noche</i> <i>Coplas solas y a 8 Ya claro en oriente</i>			Notación tonal
			Claves bajas Arm 1b Final Sol 12º Tono 2º Tono con bVI
Otras informaciones	Sección instrumental a 3 en el Estribillo, escrita en partes de Bajo 2º Coro, y Tiple y Bajo de 3º Coro. Segundo texto en partes de 2º y 3º Coro en la sección final del Estribillo. Este texto añadido cambia <i>noche</i> por <i>tiempo</i> .		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Escuadrones soberbios</i> <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y 2 acomp. , uno de org, ambos cifr.S. Part y 14 Particellas S.XVIII</i>		

1.416 *Escuchad moradores del orbe*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Es-cu-chad mo-ra-do-res del or-be

Título propio				
Solo/ Con violines y violon./ Al SSmº Sacramento./ Escuchad moradores del orbe/ Mº Navarro/ Nº 2				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		113/2		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Solo-villancico con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Escuchad moradores del orbe /oyd que mi voz</i> <i>Coplas Manda dar a sus misterios</i>			ReM	Voz y Acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vles en clave de sol, y vlc en clave de fa, todos con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Escuchad, moradores del orbe</i> “Solo al Santísimo Sacramento”, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. 5 partichelas ca 1700		

1.418 *Espera, detén, aguarda*

Tiple, claves bajas

$\text{♩} = 100$ 28

A - guar - da de - tén a - guar - da a - guar - da

Título propio			
A 11/ Con violines/ <i>Espera, deten, aguarda/ A los Dolores de Nª Sª./ Mº Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/9	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 15v con inst		Dolores de Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos		1º Choro: vl 1º, vl2º, vlc 2º Choro voces: S,S,T,T 3º Choro Lleno: S,A,T,Binst 4º Choro al org (presumiblemente voces): S,A,T,Binst Acomp. al org y acomp. cifr. general	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Espera, deten, aguarda</i> <i>Coplas Muera al dolor de su pena</i>		FaM	Voces y acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, todos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones		Existen partes distintas que conforman 4 coros en lugar de 3: vl 1º, vl2º, vlc- SSTT- S,A,T,B(sin texto)- S,A,T,B(sin texto) con la anotación de <i>al org</i> - acomp. al org, acomp. cifr. general. El coro 3º no es una duplicación del segundo. Repetición parcial del estribillo después de las coplas, y no completa como ocurre habitualmente.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Esperad, detén, aguarda</i> <i>Villancico a “los Dolores de Ntra Señora”, a 11 SSTT-S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. de org. y otro cifr. 2º coro SSTT. Duplicado el 3º coro S,A,T,B. 17 particellas S.XVIII</i>	

1.419 y 1420 *Esta noche al Portal vienen*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción: tacet

[Estríbillo] o.=50

Título propio			
A9 De Chanza/ Esta noche al Portal vienen/ Al Nacimitº de Nº Sº Jesuchristo./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/7		103/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp a 9 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion a solo [de A] Esta noche al Portal vienen Estribillo Sabroso donaire /que bueno que lindo Coplas solas y a 8 En nombre de Dios /el Niño jugando		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1419 Esta noche al portal vienen. Villancico al “Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo”, a 9 SSSAA-SAAT y acom. Part. 12 fol. S. XVII. 1420 Esta noche al portal Villancico de chanza “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 9 SS,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 10 particellas S.XVII	

1.421 *Este alimento del alma Sustento*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Título propio			
Duo, con instrumentos/ Al Ssmº Sacramento/ Este alimento del alma Sustento/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
112/20		112/20	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Dúo-villancico con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,T/ vl 1º, vl 2º, vlc o Baxon en lugar de vlc, Arp (acomp. cifr. general)		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Este alimento del alma dulzura, Coplas Si amando a los suyos</i>		ReM	Voces, baxón y acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vlen en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm 1#. Escrito coo suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Este alimento del alma sustento</i> “Dúo al Santísimo Sacramento”, de ST, 2 vles, vlc y acomp. de arp cifr.. Part 8 cuartillas y 6 particellas S.XVII	

1.422 *Extienda el aire sus plumas*

Tiple, claves bajas

Título propio			
A 7/ <i>Estienda el ayre sus plumas/ Al Smº Stº/ Con violines, abue, y violon/ Mº Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		114/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 7v con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	vl, ob, vlc-S,S,A,T / acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Estienda el ayre sus plumas</i> <i>Coplas a 7 De el ayre el vulgo vistoso</i>		SibM	Voces y Acomp: Claves altas Arm 1b Final SibM 5º Tono con bIV Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Estienda el aire</i> <i>Villancico al Stmo Sacramento , a 7 SSAT, vl , vlc , oboe, y acomp.cifr. 8</i> <i>particellas S.XVIII</i>	

1.423 *Fénix de Arabia Feliz*

Tiple, claves bajas

o.=50

7

1

Aguila hemos say re - al

Que mi - ras los Rayos del Sol sin ce

Título propio				
Cantada a Duo/ con violines./ Fénix de Arabia Feliz/ A Nª Srª./ Mº Navarro./				
Este Duo se puede Cantar a Sn Agustín/ diciendo el estribillo recitado y Area/ del tenor y nomaS. (También en la portada y de otra mano).				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		116/10		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst Cantada con inst		Nª Señora San Agustín		
Relación de voces e instrumentos		S, T/ vl 1º, vl 2º, vlc y acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Aguila hermosa y Real Recitado Fenix pues abrasada te eternizas, Minué Fenix de Arabia mejora tu suerte Recitado Aguila generosa Area Aguila Real que buelas ligera, Recitado Y pues el Fenix vive Grave Uniendo los incendios			Rem-FaM- Rem	Voz y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Re 1º Tono con bVI Final Fa 6º Modo con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Fénix de Arabia “Cantada a Nuestra Señora”, a dúo de ST, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 6 particellas S.XVIII		

1.424 *Festivos terremotos*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Título propio			
A 9./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo/ Festivos terremotos/ Con violin y violon./ M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/20	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 9v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: 1º Choro: vl 1º, vl añadido, vlc, 2º Choro voces: S,T,T 3º Choro lleno: S,A,T,B, Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Festivos terremotos Coplas a 5 En hora buena se abran		Mim	Voz y Acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Festivos terremotos Villancicos al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 9 STT-SAT, 2 vles, vlc y	

1.425 *Flamante, dorada, brillante Galera*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 11/ Con instrumentos./ Flamante, dorada, brillante Galera./ Al Nacimitº de Nº Sr/ Jesuchristo./ Mº Navarro.			
1º Pº Nº			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		104/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 Coros: 1º Choro: vl 1º, vl2º, vlc 2º Choro voces: S,A,T,T 3º Choro Lleno: S,A,T,B Acomp. al org y acomp. cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Flamante dorada Coplas Flamulas y gallardetes		SolM	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Flamante dorada Villancico al Nacimiento, a 11 S,A,T,T /SAT, 2 vles, bajo y 2 acomp. ambos cifr.s 14 particellas S.XVIII	

1.426 *Jilgueros Canoros*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 12./ <i>Gilgueros Canoros</i> ./ Al Nacimiento de N° Sr, / Jesuchristo./ Matias Navarro/ Año 1697			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/8		104/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	1697
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. cifr. general, Acomp. al org al 2º y 3º coro.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estrillo] <i>Gilgueros Canoros</i> <i>Coplas solo a duo, a 3 y a 4 En blando lecho de pajas</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Gilgueros canosos</i> <i>Villancico al "Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo", a 12 S,S,A,T /S,A,T,B / S,A,T,B y acomp. de org. y otro, ambos cifr.s part 4 fol. y 14 particellas</i>		

1.427 Guerra, guerra, guerra

Título propio			
A 7/ Guerra, guerra, guerra/ Al Ssm° St°/ Con violin, ob, y violon/ De el M° Navarro			
Signatura partitura (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
113/4		113/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 7v con inst		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: 1° Choro: vl, ob, vlc 2° Choro voz: S,A,T,T Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estrillo] Guerra, Guerra, Guerra/ que se alisten los cielos y la tierra, Coplas El nombre que dio primero Dios		Fa M	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono Inst: Vl y ob en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Guerra, guerra, guerra Villancico al "Stmo Sacramento", a 7 S,A,T,B , vl oboe, vlc y acomp. cifr. Part. 5 fol y 9 particellas S.XVII		

1428 *Hasta cuando de bronce*

Título propio			
A 11/ Kalenda en Opera./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ Con violin, Abue, y violon./ Hasta quando de bronce/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/10		108/10 (incompletas)	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Kalenda en ópera a 11 v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: 1° Choro: vl, ob, vlc 2° Choro voces: S,A,T,T 3° Choro Lleno: S,A,T,B (faltan las partichelas) Acomp. cifr. general (falta partichela). (Falta acomp al org).	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonali	Notación tonal
1.(Introducción a 11) <i>Hasta quando de bronce</i> 2. <i>Recitado</i> (A 2° Coro y a 11) <i>Ay que sordo a las voces de mi llanto</i> 3. <i>Recitado</i> (T1 2° Coro y a 11) <i>Ay que en caligínosas tempestades</i> 4. <i>Recitado</i> (T2 2° Coro y a 11) <i>Ay que esteril la tierra tantos siglos</i> 5. <i>Area con ayre o ayrosa</i> (S 1° Coro e inst) <i>Ay si a mi desvelo</i> 6. <i>Con ayre</i> (Coros 2° y 3°) <i>Hombres, Tierra, noche, cielo/ que miedo, que susto,/ que pasmo, que asombro</i> 7. <i>Minué</i> (T1 2° Coro e inst) <i>Baxa apacible rocio sutil</i> 8. <i>Recitado</i> (T2 2° Coro y a 11) <i>Baste de horrores</i> 9. <i>Minué</i> (T2 2° Coro e inst) <i>Huya medrosa la noche infeliz</i> 10. (Con ayre a 11) <i>Hombres, Tierra, noche, cielo/ desechad el tenso quebranto</i> 11. <i>Minué</i> (A 2° Coro e inst y a 11) <i>Ya blanca nube al humano linage</i> 12. <i>Minué</i> (T1 2° Coro e inst y a 11) <i>Ya bella aurora la luz de las luzes</i> 13. <i>Minué</i> (T2 2° Coro e inst y a 11) <i>Ya tierra fértil excepta de arado</i> 14. <i>A espacio</i> (a 11) <i>Hombres, tierra, noche, cielo/ desechad el penoso quebranto</i>		Lam- DoM- FaM- Lam- DoM- Lam	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final La 10° Tono Final Do 11° Tono Final Fa 6° Tono con bVI Inst: VI y ob escritos en clave de sol, y vlc en clave de fa, todos con arm nat. Escrito omo suena
Otras informaciones	El texto es claramente dramático, pues se establece un diálogo entre las partes solistas y entre el conjunto vocal. Sin embargo no existe una dicotomía clara entre los diferentes roles, la cuál permitiría un desarrollo escénico de la acción. El texto de los solos que realizac A, T1 y T2 del 2° Coro, anuncia la salvación. El texto musicalizado en estilo polifónico la humanidad inmersa en la penunbra. Sin embargo las partes encargadas de los solos intervienen también junto con la totalidad del conjunto.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Hasta quando de bronce</i> <i>Kalenda al "Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo", a 11 S,A,T,T /S,A,T,B, vl, oboe, vlc y acomp. Part 15 fol S.XVIII. Faltan particellas</i>		

1.429 *Hasta cuando deidad increada*

Tiple, claves bajas

o.=50

Solo

Título propio				
En la portada y de otra mano (Carlos Moreno): <i>Hasta que deidad</i> . En el encabezamiento de la partitura: <i>Villancico de Kalenda a 12/ Hasta quando deidad increada/ Mathias Navarro</i> .				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
104/10		104/10		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villanco de Kalenda a 12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. cifr. general(sólo en partitura), acomp. al org.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Hasta quando deidad increada</i> <i>Coplas solas y a 8 Hombres que en tristes sollozos</i>			Mim	Claves bajas Arm nat Final Mi 3º Tono
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Hasta quando deidad</i> <i>Villancico al nacimiento, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. de org.</i> <i>Part 4 fol y 13 particellas S.XVIII</i>		

1.430 *Hoy que al mundo viene el Niño*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Oy queal mun-do vie - neel Ni-ño a re-me-diar las mi-se - rias
 Has- tael por- tal de Be- lén los po- bres men-dí- gos lle- gan

Título propio				
A 10/ De chanza/ Oy que al mundo viene el Niño/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ De Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
103/15		103/15		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 10v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T,T / S,A,T,T,B- Acomp. a 10 cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion solo [de S] Oy que al mundo viene el Niño Estrivillo, a 10 Oygan que es gusto, miren que es fiesta Coplas solas, y a 10. Yo soy un pobre tullido			Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		Nombres de cantantes: T 2º Coro: Pedro, MS. Vicente.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Hoy al mundo viene un niño Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 10 S,A,T,T /TT-SARB y acomp. cifr. Part. 3 fol y 11 particellas S.XVI		

1.431 y 1432 *Hoy que ha estrenado la vara*

Tiple, Claves altas (trasp en la trascripción)
[Introducción tacet]
[Estrivillo]
o. = 50

se - aen ho - ra bua - na se - aen ho - ra bua - na

Título propio			
8 de Chanza/ Oy que ha estrenado la vara/ Al Nacimtº de Nº Sr Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/8		102/10	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción Tenor 1-1º Coro]. Oy que ha estrenado la vara Estrivillo Señor Alcalde sea en ora buena Coplas solas y a 8. Quien va al alcalde quien vca a la ronda		Re M	Claves altas Arm Nat. Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Indica en la partitura de continuo: Introducción a solo, Estrivillo a 9, Coplas solas Nombre de cantantes: En Tenor 2º Coro: 4ª Copla: Segarra Pedro 5ª Copla: Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	1431 Hoy que ha estrenado vara Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,S,A,T /SSAT y acomp. cifr. Part 10 quartillas S.XVII 1432 hoy que se ha estrenado la vara Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 SAT-SATTB y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII		

1.433 *La noche que un sol nace*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 100 21 *Con ayre*

A - la - do cla - rín de - - o - - ro

Título propio			
A 12/ <i>La noche que un sol nace/ Villº Al Nacimiento de Nº Sº/ Jesuchirsto/ Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/18		106/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B /Acomp cifr. general y acomp cifr. al org..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>La noche que un sol nace</i> <i>Coplas Solo, a dúo, a 4 a 8 Entra el Aries que el circulo empieza</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>La noche que un sol nace</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. y otro cifr. Part. 7 fol y 14 particellas S.XVIII</i>		

1.434 *La tierra y el cielo, el hombre y el Ángel*

Tiple, claves bajas

Título propio			
A 8/ La tierra y el cielo, el hombre/ y el Angel/ Villancico a Nª Sª/ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		114/10	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,S,T,T / S,A,T,B / acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] La tierra y el cielo Coplas a 4 Aquí de lo agradecido		FaM	Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		La tierra y el cielo “Villancico a Nuestra Señora”, a 8 SSTT-S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII	

1.435 *Lóbrega noche*

Tiple 1º, claves
bajas

♩ = 100

7

Hu - ye Co - me bue - la

Título propio			
A 11/ Lobrega noche/ Al Nacimtº de Nº Sr Jesuchristo/ con violin y violon/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/12		102/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		Coro 1º: VI, vlc Coro 2º Vozes: S,S,A,T,T Coro 3º: S,A,T,B Arpa (acomp cifra gen), Acomp. al org a 11	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Lóbrega noche Coplas solas y a 7 Ya corre el alba bella		FaM	Voces y acomp: Claves bajas Arm nat 12º Tono Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Lóbrega noche Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11, vl, violón S-S,A,T,B /S,A,T,By acomp. de arp, org cifr. Part 6 fol y 13 particellas S.XVII	

1436 *Los Danzantes de Belén*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o=50

Título propio				
A8, de chanza/ Los Danzantes de Belen/ Al Nacimiento de N° S° Jesucristo/ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
108/3		106/15		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T /S,A,T,Bst- Acomp a 8cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducion a 4 Los danzantes de Belen Estrillº a 8 Tras, tras, tras, tras, tras, tras/ y el palote a do/ resuene a compas/ Tras, tras, tras, tras, tras, tras Coplas (solas y a 8) Pues con el recien nacido/ nos ha venido la paz.			Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono
Otras informaciones		Nombre de cantantes: T 2º Coro: Segarra y Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Los danzantes de Belén Villancico de Chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 SATT -S,A,T		

1.437 *Los Moriscos como han visto*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio				
A 8/ de chanza./ Los Moriscos como han visto./ Al Nacimittº de N° Sr./ Jesuchristo./ Mathias Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
103/9		103/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Los Moriscos como han visto Coplas Un cavallo il Moro			Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones		Nombres de cantantes: T 2º Coro: Pedro y Vicente		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Los moriscos como han visto Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII		

1.438 y 1439 *Los Muchachos de la Iglesia*

Tiple 2º Coro, Claves altas(trasp en la trascripción)

Introducción

Título propio			
A 11. Chanza/ Los Muchachos de la Iglesia/ Al Nacim ^o de N ^o S ^o Jesuchristo/ Navarro.			
Portada de partitura: A 11/ De chanza/ De Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/19		106/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de chanza a 11v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,S/S,A,T,T /S,A,T,B. Acomp a 11 cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción. Solo (S de 2º Coro) Los Muchachos de la Iglesia Estrivillo Canten y bailen/ con alegres mudanzas/ y firmes compases/ los Niños al Niño/ que gracias reparte Coplas solas y a 3 Mi garganta al Dios Niño		Mi m	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones		Indica en la partichela de continuo: Introducción, Estrivillo, Coplas Incluye texto en latín	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1438 Los muchachos de la iglesia Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 11 SSS-S,A,T,T /SAAT y acomp. cifr. Part. 4 fol S.XVII 1439 Los muchachos de la Iglesia Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 11 SSS-S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 12 particellas S.XVII	

1.441 *Los zagales y Pastores*

Tiple, claves bajas

Título propio				
A8. de chanza/ Los zagales y Pastores/ Al Nacimiento de N. Sr Jesuchristo./ Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		106/12		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 8v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp. a 8 cifr..			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Pedro Introducion (a solo T 2º Coro) Los zagales y Pastores [Estribillo] Quieren dexarme Coplas (solas y a 8) En la primer carta dize			Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones		Nombres de cantantes: T 2º Coro: Pedro y Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Los zagales y pastores Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr.9 particellas S.XVI		

1.442a y b Luciente Batallón de aladas tropas

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

♩ = 100

Título propio				
A 9./ Luciente Batallon de aladas tropas./ Al Nacimiento de N° SR Jesuchristo./ Con violin y violon./ M° Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		103/17		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico con inst		Navidad S. Francisco (de Borja)		
Relación de voces e instrumentos	3 coros: 1º Choro: vl, vlc 2º Choro voces: S,T,T 3º Choro Lleno: S,A,T,B Acomp. al org y acomp. cifr. general			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
a) Versión original [Estribillo] <i>Luciente batallon /de aladas tropas</i> <i>Coplas a 5 Dexando su regio solio</i> b) Segunda versión: [Estribillo] <i>Angelica milicia /armada hermosa</i> <i>Coplas a 5 A campal batalla sale</i>			Mim	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final La 9º Tono Inst: vl en clave de sol y vlc en clave da fa, ambos con arm 1#. Escrito como suena
Otras informaciones		Segunda letra que cita expresamente a un S. Francisco, posiblemente san Francisco de Borja.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Luciente batallón</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 9, vl , vlc, STT-S,A,T,B y acomp. de org y otro cifr. 10 particellas S.XVII</i>		

1.443 *Lucientes clarines*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 8/ Con instrumentos/ Lucientes clarines/ A Nª Sª/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8 con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	2 Coros: 1º Choro: S, vl 1º, vl 2º, vlc 2º Choro: S,A,T,B Acomp. Al org, aconp. Cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Lucientes clarines</i> <i>Coplas Monarcas del día y noche</i>		ReM	Voces, vlc y Acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vles en clave de sol con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Lucientes clarines</i> <i>Villancico a nuestra Señora, a 8, 2 vles, vlc, S-S,A,T,B y acomp. de org. cifr. y otro 10 particellas S.XVII</i>	

1.444 *Luzes, Auras, Perlas, Flores*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 4/ Luzes, Auras, Perlas, Flores/ Villcº Al Ntº de nº Sr/ Jesuchristo/ Navaro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T / Acomp. a 4		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Luzes, Auras, Perlas, Flores [Coplas] Con bellos colores		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono (sol) con #VII
Otras informaciones	Està transcrita por Climent en		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Luzes auras Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.445 *Llorosito el Amor*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 4 Jocosos/ Llorosito el Amor/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ Mathias Navarro/			
14 (de otra letra)			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		107/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. Jocosos a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	1 coro: S,S,A,T / Acomp cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Llorosito el amor/está en el Portal</i> [Coplas] <i>Porque Queridito/ quisiste nacer</i>		Re m	Claves altas Arm 1b Final Sol 1° Tono con bVI y #VII
Otras informaciones	No es autógrafo. Con divisorias en las partichelas. Ritmo: Cabeza de jácara. Todo C3 Estribillo (melismático con est pie) Con repetición en la frase inicial. Coplas en Aria DC con est pie / A (Fin)/ B :// 1 2 3 4 5 6		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Llorosito el amor</i> <i>Villancico jocosos al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 part. S.XVII</i>		

1.446 *Marche el Campo, toque al arma*

Título propio			
A 7/ Con violin, Abue, y violon/ Marche el Campo toque al arma./ Villcº Al Ssmº Srº/ De el Mº Mathias/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
113/15		113/15	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 7v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: 1º Choro: vl, ob, vlc- 2º Choro voces: S,A,T,T / Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Marche el Campo toque al arma Coplas a 7 Los sentidos, centinelas		DoM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm nat Final Do 11º Tono Inst: Vl y ob en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Marche elcampo Villancico al Ssmo Sacramento, a 7 vles, oboe , vlc S,A,T,B y acomp. cifr. Part 10 cuartillas y 8 particellas S.XVII	

1.447 *Mortales hijos de Adán*

Tiple, claves bajas

Título propio			
Cantada Sola/ Con instrumentos/ A Nª Srª/ Mortales hijos de Adan/ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos		S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Mortales hijos de Adán</i> <i>Recitado Oy el divino Imperio,</i> <i>Area Salid alegres de la prisión</i> <i>Coplas Lograd la venturosa</i> <i>Grave Y pues tantos favores asegura</i>		Solm-MibM- SibM-FaM- Solm	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI Final Sib 5º Tono con bIV Final en Fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Mortales hijos de Adán</i> <i>Cantada a Nuestra Señorsa, a solo de soprano , 2 vles, vlc y acomp. cifr. 5</i> <i>particellas S.XVIII</i>	

1.448 *Mortales venid*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 11/ Con instrumentos./ Mortales venid/ Al Ssmº Sacramtº./ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
113/6		113/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: vl 1º, vl 2º, bajon tapado o vlc Choro 2º voces: S,S,A,T Choro 3º Lleno) S,A,T,B Acomp. cifr. general y Acomp. al org (sólo en partichela)		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Venid Mortales venid Coplas Bello portento		Mim	Voces, bajón y Acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Inst: Vles en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Mortales venid Villancico al Santísimo Sacramento, a 11 S,S,A,T /S,A,T,B , 2 vles, vlc, oboe, bajón y acomp. cifr. Part. y particellas muy estropeadas S.XVII	

1.449 *¡No más dolor bien mío!*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio				
Cantada Sola/ con instrumentos/ No mas dolor bien mio/ A Ssmº Sacratº/ del Mº Mathias/ Navarro/ la yzo: año/ 1726				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
113/5		113/5		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento	1726	
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, bajón 1º, bajón 2º- Acomp. cifr..			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] No mas dolor bien mío Area Cesen los cantos Recitado Mas cese la alegría: Coplas en Fuga No, no descansen quien quiere gozar			Re m	Voz, Acomp y bajones: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con bIII, bVI y #VII Vles VI en clave de sol con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones		No es autógrafa		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		No más dolor, bien mío “Cantada al Ssmo Sacramento” de soprano, 2 vles, oboe, vlc, 2 bajones, y acomp. cifr. part 8 cuartillas y 6 particellas de 1726		

104/10 *No son rayos, no*

tiple, claves claves altas, trmas en trascripción.

Título propio				
Sobre el inicio de la partitura: <i>Villc° a 4</i>				
Carece de portada pues está escrita en los dos folios finales de la partitura del Villancico de Kalenda a 12 sin instrumentos nº 1429 “Hasta cuando deidad increada”.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
104/10				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 4v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	S1, S2, A, T y acomp.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>No son, no son, rayos, no Coplas a 4 Fuego llora porque no haga</i>			DoM	Claves altas Arm 1b Final fa 11º Tono
Otras informaciones		El texto de varias coplas aparece escrito en la partitura.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		No consta Está escrita en los dos folios finales de la partitura del Villancico de Kalenda a 12 sin instrumentos nº 1429 “Hasta cuando deidad increada”.		

1.450 *No temas avecilla*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
Duo/ Al Stmº Stº/ No temas avecilla/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Dúo-villancico		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	ST- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] No temas avecilla Coplas Sillama divina		SolM	Claves altas Rm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones	No es sutógrafo		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	No temas avecilla Dúo al Stmo. sacramento , de soprano, tenor y acomp. 3 particellas S.XVII		

1.451 *No temas avecilla*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
Solo./ No temas avecilla./ Al Ssm° Sacramento/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/21	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Solo-Villancico		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S/ Acomp. cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>No temas avecilla</i> <i>Coplas Si llama divina</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones	El texto de estribillo es muy similar a 1450 pero la música es claramente distinta.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>No temas avecilla</i> <i>Solo al Stmo Sacramento, de soprano, y acomp. cifr. 2 particellas S.XVIII</i>		

1452 ¡Oh que extraña novedad!

Tiple, claves bajas
♩ = 100

O quees - tra - ña no - ve - dad
En con- cier- to de- si- gual

Título propio			
<i>Duo con violines./ O que estraña novedad/ A N^o S^a de los DoloreS./ M^o Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Dúo-villancico con inst		N ^a S ^a de los Dolores	
Relación de voces e instrumentos	ST, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual		Tonalidad
<i>Entrada a solo O que estraña novedad</i> <i>Estrivillo Lloren y canten, cielos y tierra/ assi el daño se repara</i> <i>Coplas Mortales sombras empañan</i>		FaM	Voces y acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono. Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm 1b. Escrito coo suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Oh que extraña novedad!</i> <i>Dúo a Nuestra Sra. de los Dolores, de ST, 2 vles, vlc y acomp. 6 particellas S.XVII</i>	

1.453a y b ¡Oh que golpe de esplendores!

Tiple, claves bajas

Título propio				
a 11/ O que golpe de esplendores/ Al Nacimiento de N ^o S ^{OR} Jesuchristo/ Con violines y violon. /Maestro Navarro/ Trova a San Antonio de Padua (de otra mano).				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		107/4		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 11v Trova a 11v		Navidad San Antonio de Padua		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: 1º Choro: VI (S), vlc (B) 2º Coro: S,S,A,T,T 3º Coro: S,A,T,B Acomp cifr. general y Acomp al org.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] O que golpe de esplendores Coplas Tierno pimpollo abrotado			Solm	Voces y acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Oh que golpe de esplendores! Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11 S,S,A,T / S,A,T,B, vl, vlc y acomp. de org. cifr. 12 particellas S.XVII		

1.454 ¡Oh quien fuese jilguerillo!

Tiple, claves bajas

o.=50

O quien fuese jilguerillo - llo

des-pa ei - ble a-can - to

Título propio			
Cantada a duo/ Con instrumentos/ O quien fuese gilguerillo/ A Nª Sª/ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		114/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	ST, VI 1º, vl 2º, vlc. Acomp cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>O quien fuese gilguerillo</i> <i>Recitado Oy en obsequio amante,</i> <i>Area Alados clarines</i> <i>Recitado Para ser Madro del Amor hermoso</i> <i>Fuga O que gozo sería el ver</i> <i>Grave Ay que no alcanza el rumor</i>		Rem-FaM- Rem	Voces y Acomp: Claves bajas Arm Nat Final re 1º Tono con bVI Final Fa 6º Tono con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa con arm nat. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡O, quién fuese jilguerillo! “Cantada dúo a Nuestra Señora”, de ST, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 6 particellas S.XVII	

1.455 Oigan, atiendan

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Oy-gan a -tien-dan oy-gan a -tien dan oy-gan a -tien-dan

Título propio			
A 11. Con violines/ Oygan atiendan/ Al Nacimtº de Nº Sr/ Jesuchristo/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		104/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: 1º Coro: vl 1º, vl 2º, vlc 2º Coro voces: S,S,A,T 3º Coro lleno: S,A,T,B Acomp. al org, acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Oygan atiendan Coplas Ya el diciembre enojado		SibM	Voces y acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Oigan, atiendan Villancico al nacimiento, a 11 S,A,T,T /S,A,T,B /ATB y acomp. de org. cifr.. Part 3 fol y 12 particellas S.XVIII	

1.456 *Oigan, atiendan, escuchen, oigan.*

Título propio			
En la portada de otra mano (Carlos Moreno?) : <i>Oigan atiendan./ Navarro.</i> En el encabezamiento de la partitura autógrafa: <i>Villancico a 11. De Kalenda. Mathias navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/16		108/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 11v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T / A,T,B / S,A,T,B / Acomp. al org y acomp. general cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Oigan atiendan</i> <i>Coplas solas y a 7Ya el diciembre enojado</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Oigan, atiendan</i> <i>Villancico al nacimiento, a 11 S,S,A,T /S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. de org y otro cifr. 13 particellas S.XVII</i>	

1.457; *Hola hao!*

Tiple, claves bajas

Título propio				
A 7/ Ola hao/ Al Ssmº Sacramento./ Con violin, Abue y vliolón / Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		113/9		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 7v con inst		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T, vl, ob, vlc- Acomp. cifr. general.			
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal	
[Estribillo] <i>Ola, hao ha de la selva Coplas Mortales sies que ignorais</i>		SibM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Sib 5º Tono con bIV Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa con arm 1b. Escrito como suena.	
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Ola, hao! Villancico al Stmo. Sacramento, a 7 SATT vl, vlc, oboe y acomp. cifr. 10 particellas S.XVI</i>		

1.458 ¡Hola hao marinero!

Tiple, claves bajas

o.=50

Título propio			
En la portada: A 4/ <i>Ola hao/ Al Ssm° St° de Mathias Navarro</i>			
Inicio del texto: <i>Ola, Ola Marinero ola ola hao llega a la orilla</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/10	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Ola, Ola Marinero</i> <i>Coplas Entregada a las violencias</i>		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final Fa 11° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Ola, ola, marinero!</i> <i>Villancico al Stmo Sacramento, a 4 SATT y acomp. cifr., 5 particellas S.XVII</i>	

1.459 ¡Oh quien fuera serafín!

Tiple, claves bajas

Título propio				
Cantada a duo./ O quien fuera serafin/ A Nuestra Señora/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		116/13		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada		Nª Señora		
Relación de voces e instrumentos		S,T/ Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Ô quien fuera serafin Recitado Soberana belleza Minué Donde ha de hallar Recitado Baxe veloz al suelo, Area Peregrina magestad, Grave Ô sagrada María			FaM-Sib M-Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono Final Sib
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡O quién fuera serafín! Cantada dúo a nuestra Señora,de ST y acomp. cifr. 3 partichelas S.XVIII		

1.460 ¡ Oh venturoso día!

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
A 12 / O venturoso día/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/6		108/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Vilancico a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B Bajo cifr. general. Acomp al org cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] O venturoso día Coplas solas y a 4 Que agraciada que hermosa		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡O venturoso día! Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. y otro cifr. Part 4 fol y 14 particellas S.XVIII	

1.461 *Oye invencible Orihuela*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

♩ = 100

Título propio			
A 11/ Oye invencible Origuela/ Villº a las gloriosas Santas/ Justa y Rufina/Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
121/5		121/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v		SS. Justa y Rufina	1708 En las partichelas
Relación de voces e instrumentos	3 coros: S,A,T,T /A,T,B/ S,A,T,B. Acomp cifr. general y Acomp al org.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] Oye invencible Origuela Coplas a 7 Ya las plateadas Lunas		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Oye, invencible Origüela Villancico a las gloriosas Santas Justa y Rufina, a 11 SSTTT-TA-S,A,T,B y acomp. de org. y otro cifr. Part 4 fol y 12 particellas	

1.462 *Para desechar el frío*

Tiple, claves bajas
o.=50

Pa - ra des - e - char el frí - o seis to - rea - do - res de fa - ma

Título propio			
A 8/ Para desechar el frío./ Al Nacimintº de N° Sr./Jesuchristo/Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/1		102/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B y Acomp a 8 cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducion a solo Para desechar el frío [Estribillo] Que sale el toro ala ola Coplas Andar con pasos herrados		Fa M	Claves bajas 1 b Final fa 12º Tono
Otras informaciones	No lo indica pero presenta los rasgos de V de Chanza. Falta el Acomp continuo en la partitura. Nombres de cantantes: T 1,1º Coro: Pedro T 2º Coro: Vicente		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Para desechar el frío Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 1 fol y 9 particellas S.XVII		

1.463 *Para esta noche en Belén*

Tiple, claves bajas

Título propio			
A 9/ De chanza/Para esta noche en Belen/ Villc° Al Nacimiento/ de N° Sr. Jesuchristo/ De Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/4		102/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T,T / S,A,T,B /Acomp a 9	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion a duo Para esta noche en Belen Estrivillo a 9 Porque tengan las Pasquas Coplas solas Los gitanos no es mucho/ corran ligeros		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono
Otras informaciones	Nombre de cantantes Tenor 1-1° coro: Esteve Tenor 2-1° coro: Val Tenor 3-1° coro: Vicente Pujol Tenor 2° coro: Pedro		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Para esta noche en Belén Villancico de chanza “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 9 S,A,T,T /S,A,T,B /T y acomp. cifr.Part 2 fol y 10 particellas S.XVII		

1.464 *Para feriar sus alhajas*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Título propio			
A4/ Para feriar sus alajas/Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo./ Del M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		108/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. Jocosos a 4v			
Relación de voces e instrumentos	1 coro: S,A,T,T /Acomp cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción a 4 Para feriar sus alhajas Estrivillo a 4 Torneritos de amor Coplas a 4 Sigán a esos tres leños		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	No es autógrafo. Con divisorias en partichelaS. Denominación Introducción, Estrivillo y Coplas en todas las patichelas		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Para feriar sus alajas Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SATT y acomp. introducción . estribillo y coplas, aunque sin relación formal. 5 particellas S.XVIII		

1.465 *Para festejar al Niño*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 8. De chanza/ Para festejar al Niño/ Al Nacim ^o de N ^o Sr/ Jesuchristo./ Marhías Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/5		103/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,Tsol,Tsol / S,A,T,B / Acomp. a 8 general cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion a solo (S.) Para festejar al Niño Estrivillo a 8 Scolasticus pauper Coplas solas y a 8 Quando verbum video viles		Do M	Claves altas Arm 1b Final fa 11° Tono
Otras informaciones	Cambio de Compás en estribillo: C3-C (latinajos)-C3, y en coplas C-C3 El bimario en latinajoS.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Para festejar al Niño Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII		

1.466 y 1468 *Pasqual que de los Pastores*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
En partitura: <i>A 8. De chanza/ Pasqual que de los Pastores./ Al Nacim^o de N^o Sr/ Jesuchristo./ Navarro.</i>			
En partichelas: <i>A 8. de Chanza/ Pasqual que de los Pastores/ Al Nacim^o de N^o Sr/ Jesuchristo./ Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/17		101/23	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introduccion. Solo (S) pascual, que de los Pastores</i> <i>Estrib a 8 Pues vamos con ello</i> <i>Coplas solas y a 8 Tu que tienes la M/ con que regalas</i>		Sol M	Claves altas Arm nat Final do 12º Tono
Otras informaciones		Nombres de cantantes: Partichelas T 2º Coro: Pedro, Vicente (Pujol).	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1466 <i>Pascual que los pastores</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 SAAT-S,A,T,B, y acomp. part 4 fol S.XVIII</i> 1468 <i>Pascual que los pastores</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVIII</i>	

1.467 *Pasqual que es archivo andante*

Título propio			
<i>Chanza a 8/ Pasqual que es archivo andante/ Al Nacintº de Nº Sr Jesuchristo./ Mathias Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/3		104/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,A,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introduccion. Solo. (A) Pasqual que es archivo andante</i> <i>Responsión a 8 Ha pastorcillas/ a la llama a la lumbre/ a la hoquera</i> <i>Coplas solas y a 8 Quien el recien nacido</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Pasqual que es archivo andante</i> <i>Chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 SAAT-S,A,T,B y acomp. cifr. Part 1 fol y 9 particellas S.XVII</i>	

1.469 Pastores alegres venid

Tenor, Claves altas(trasp en la trascripción)

blanca con puntillo=50

6

Pas-to-resa - le - gres Pas-to-resa - le gres ve-nid y admi - rad ve-nid

Título propio				
Cantada sola/ Con violin, violon y Baxon/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo/ Pastores alegres venid/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		102/16		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		T, vl, vlc, bajón y Acomp a 4.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Recitado Area Recitado Seguidillas (3 letras) Grave			ReM	Voz y acomp: claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa en con 1# en armadura. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Pastores alegres, venid “Cantada sola” a solo de tenor, vl , vlc, bajón y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.470a y b *Pastores del valle*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

Título propio			
A 8/ Pastores de el valle./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		105/4	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Navidad Natalicio de Luis I	
Relación de voces e instrumentos	Dos versiones: a) Versión original (Navidad): 2 Coros: S,S,A,T /S,A,T,B /Acomp cifr. general b) Segunda Versión (Natalicio primogénito de Felipe V: Luis I), a ésta corresponden sólo las partes con una segunda letra y otra de tenor escrita ex profeso. 2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
a) Versión original: [Estribillo] <i>Pastores del Valle/ oyd mis acentos/ que Dios ha nacido/ en brazos del yelo</i> <i>Coplas a 4 Dios divino Dios humano</i> b) Segunda versión: [Estribillo] <i>Pastores del Valle/ oyd mis acentos/ que un Rey a nacido/por nuestro consuelo</i> <i>Coplas a 4 Rey querido, Rey amado</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones	Segunda letra para el natalicio del primogénito de Felipe V. Esta segunda dedicatoria no está indicada en la partitura.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Pastores del Valle</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII</i>		

1.471 *Pastores dichosos*

Tiple, claves bajas
 o.=50

Pas - to - res di - cho - sos de to - do con - fin o - yd a - ten - ded o - yd es - cu

Título propio				
A 12./ Pastores dichosos/ Al Nacimitª de Nª Sr/ Jesuchristo./ Mª Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
110/4		110/4		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. al org, acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Pastores dichosos Coplas solas y a 4 A rigor del frio nace			Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI
Otras informaciones		Trae el texto de las coplas en el último folio de la partitura		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Pastores dichosos Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. y otro cifr.s part 3 fol. y 14 partichelas S.XVII		

1.472 *Pastores mirad a Bato*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

o.=50

Título propio			
A 8. De chanza/ Pastores mirad a Bato/ Al Nacimit ^o de N ^o Sr Jesuchristo./ M ^o Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/6		103/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,Tsol / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Pastores mirad a Bato</i> Coplas solas y a 8 <i>Como parecer valiente</i>		Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones	Nombre de cantantes: (Bato) T 1º Coro: Guzmán		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Pastores mirad a Bato</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 5 fol y 9 particellas S.XVII</i>		

1.473 *Pastores que asombro*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50 12

Que pas-mo que asombro que ra - ro mis - te - rio

Título propio			
Cantada a 7./ Pastores que assombro/ Al Ntº de Ntº Sr Jesuchristo/ Con vl y vlc./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: T, vl, vlc / S,S,A,B/ Acomp. general cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Pastores que asombro Recitado Dexad Pastores ya vuestras cabañas Fuga Corre ligero Recitado Mas ay que es un Enigma misterioso, Area Si nace a la tierra Grave Con dulce armonía		SolM-Mim-SolM	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final do Inst En La M, con 3# en armadura.
Otras informaciones		Partichelas de vl, vlc y Acomp cirado no autógrafos, y transportadas un tono alto.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Pastores que asombro “Cantada al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 7 STTSSAT, vl, vlc, y acomp. cifr. 8 particellas S.XVII	

1.474- 1417-1440 “Los pastores y zagales”

Introducción: tacet

[Estribillo]:

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio			
En 1474: En encabezamiento de partitura: <i>A 9/ de chanza/Pastores zagales/ Al Nacimientº de Nº Sr. Jesuchristo/ Mathias Navarro</i> En la portada de otra mano: <i>escuchad su extrañeza</i> (este es el texto inicial del Tiple) Ojo: la composición es a 10. Lo indica en partichela de alto: <i>Coplas solas y a 10</i> En 1417:En la portada de otra mano (Carlos Moreno): <i>Escuchad/ Navarro.</i> En el encabezamiento de la partitura: <i>Villancico a 10.</i> Inicio del texto del villancico: <i>Los pastores y zagales.</i> 1440: Son las coplas de 1417. Incompleto			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/5		104/5 (partichelas estribillo incompletas. Corresponde a 1417) 108/11 (partichelas coplas incompleto. Corresponde a 1440)	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 10v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 Coros: S1, S2, S3, A, T1, T2 /S,A,T,B /Acomp cifr.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introduccion a solo [de A] Los pastores y zagales</i> <i>Responsión a 10 Escuchad su extrañeza</i> <i>Coplas solas y a 10.A la una un Dios uno señala/ la mano hecha harpon</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	La composición es a 10 voces. Todo C3. Nombre de cantantes S 1º Coro: Marcos (en part) 1º y 4ª copla Coro: Pujoles tenores del primero coro T 2º Coro: Vicente El título que le concede Climent a 1417 “Escuchad su enseñanza”, procede de las primeras palabras que canta el tiple 1º, pero que no se corresponden con las que inician el villancico. 1440 Son las coplas de 1417		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>1474 Pastores, zagales</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 9 S,S,A,T /SSAAT y acomp. cifr. Part 2 fol particellas muy estropeadas S.XVII</i> <i>1417 Escuchad su enseñanza</i> <i>Villancico al nacimiento, a 11 SS,A,T,T /SATT y acomp. part 2 fol S.XVIII y 9 particellas incompletaS.</i> <i>1.440 Los pastores y zagales</i> <i>Villancico, a 10 y acomp. solo las particellas de B y acomp. Incompleto.</i>		

1.475 *Pajarito que desde esa Espiga*

Tiple, claves bajas

Título propio			
Duo/ Con instrumentos./ Paxarito que desde esa Espiga./ Al Ssm° Sacramento./ M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
114/3		114/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Duo-villancico con inst		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos		S,T, VI 1°, vl 2°, vlc- acomp. cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Paxarito que desde esa espiga Coplas La copa florida		SibM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Sib 6 Tono con bIV Inst: vles en clave de sol, y vlc en clave de fa, todos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Paxarito que desde esa espiga Dúo al Ssmo Sacramento, a ST, 2 vles, vlc y acomp. cifr. part 7 cuartillas y 6 particellas S.XVII	

1.476 *Piedrecita sin manos*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Pie - dre - ci - ta sin ma - - - - - nos Pie - dre - ci - ta sin

Título propio			
A 8. Con violines/ Piedrecita sin manos/ Al Ssmº Sacramento./ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/23	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v con inst		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: 1º Choro:: S <i>solo</i> , vl 1º, vl 2º, vlc 2º Choro: S,A,T,B Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Piedrecita sin manos</i> <i>Coplas Aquella (...) Estatua</i> (octosílabo)		Lam	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final Re 2º Tono Inst: Apuntación moderna del 2 Tono (Valls). Vl y ob en clave de sol, vlc en clave de fa todos con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Piedrecita sin manos</i> <i>Villancico al Stmo sacramento, a 8 S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII</i>	

1.477 *Por lágrimas vierte el Cielo*

Tiple, claves bajas

o.=50

23

Por lá - grimas vier - teel cie - lo Al jo - feres que ful -

Título propio			
A 7./ Por Lagrimas vierte el Cielo./ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo./ Con violines y violon/ De el M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/22	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 7v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: Coro 1º: T, vl 1º (S), vlc (B), vl sustituto de Alto (que <i>comprende el papel del vl y el de contralto</i>). Coro 2º: S,A,T,B Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Por Lagrimas vierte el Cielo</i> <i>Coplas Lloro amor no las finezas</i>		FaM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa, todos con arm 1b
Otras informaciones	En partitura de vl “sustituto de Alto 1º Coro: <i>Quando se cante el quatro con esta disposición de que el violin dize: loque avia de decir el Alto no se diga la 2ª copla</i>		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Por lágrimas</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 7 T-S,A,T,B, 2 vles, vlc, y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII</i>		

1.478 *Pues a Dios siempre agradan*

Título propio			
A8/ Pues a Dios siempre agradan/ Al Nacimiento de n° Sr/ Jesuchristo/ De Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		106/7	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Pues a Dios siempre agradan Coplas a 4 Zagal llega y mira		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final Fa 12° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Pues a Dios siempre agrada Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. 9 particellas S.XVII	

1.479 *Pues mi rey ha nacido en Belén*

Tiple, claves bajas

Título propio			
A 12 de Chanza/ Pues mi rey ha nacido en Belen/ Villc° Al Nacimt° de N° Sr Jesuchristo/ Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
102/14		102/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B / Acomp.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Pues mi rey ha nacido en Belen Coplas A la bella corona		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Pues mi rey ha nacido en Belén Villancico de Chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 4 fol y 13 particellas S.XVII	

1.480 *Pues Norte de los Hombres*

Título propio			
Cantada a n° Sª/ de Monserrate./ Pues Norte, de los Hombres./ Con instrumentos/ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
116/12		116/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Virgen de Monserrate	
Relación de voces e instrumentos		S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Pues norte de los hombres</i> <i>Recitado Si en ti zifró el gran Dios de las piedades</i> <i>Area Pura estrella en tu sacro luzir</i> <i>Recitado Siempre es feliz aquel que a tu grandeza</i> <i>Area-Grave Muera yo sagrada estrella,-nuevo ser con lo que muero.</i>		La M-Mim-LaM	Escrito todo como suena con 3#, sin utilizar el sistema de claveS. Posiblemente la versión original estaba un tono más bajo.
Otras informaciones	No autógrafa		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Pues norte de los hombres</i> <i>Cantada a nuestra Señora de Monserrate, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr.</i> <i>6 particellas S.XVIII</i>		

1.481 *Que gloria significa*

Tiple, Claves altas(trasp en la transcripción)

Título propio			
Kalenda a 11/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ Con violin, Abue, y violon/ <i>Que gloria significa/ De el M° Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
110/1		110/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: <i>Choro 1º:</i> vl, ob, vlc <i>Choro 2º voces:</i> S,A,T,T <i>Choro 3º Lleno:</i> S,A,T,B Acomp al org, acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Que gloria significa</i> <i>Coplas solas y a 7 Ya la sagrada Rosa</i>		Re M	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con # VII Instrumentos: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, ambos con arm 1#.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Que gloria significa</i> <i>Villancico de kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 11 SS,A,T,T / SSB-S,A,T,B, vl, oboe, vlc y acomp. cifr.. Part 8 fol y 13 particellas</i>	

103/22 *Queditico silencio*

Tiple, Claves bajas

Título propio			
Encabezamiento de partitura: Villanc° a 4 al Nacimiento de N° Sr. Jesucristo			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/22	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T /Acomp cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Queditico silemcio</i> <i>Coplas a 4 (2° Copla, primera ilegible) Llegad y de nuestras ansias</i>		Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2° Tono con bIV
Otras informaciones	Se encuentra al dorso del último folio de 1333 sig 103/22, que contiene las coplas del Villancico de Kalenda Ah del olvido. Ambos sos autógrafoS. Las coplas segunda y tercera anotadas sólo en texto.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	No consta		

1.482 *Quedito, pasito*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio				
Duo/ Quedito, pasito/ A Nuestra Señora/ Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		117/3		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Dúo-villancico		Nª Sª		
Relación de voces e instrumentos		S,T-Acomp cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Quedito, pasito, escuchen Coplas a duo En su celestial oriente			Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Quedito quedo Dúo a Nuestra Señora, de ST y acomp. cifr. 3 particellas S.XVII		

1.483 *Quedito, pasito*

Tiple, Claves altas(trasp en la trascripción)

o.=50

Título propio				
A 4/ <i>Quedito, pasito</i> / Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
108/14		101/12		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 4v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		S,T / Acomp. a 4 (falta el resto).		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Quedito quedo</i> <i>Coplas a 4 Sus dulces sueños de amor</i>			Rem	Claves altas Arm 1b Final 1b 1º Ton con bVI
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Quedito quedo</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 4 ST y acomp. cifr.</i> <i>Faltan 2 voces. 3 particellas S. XVII part 1 fol</i>		

1.484 *Qué hermosa luz resplandece*

Tiple, claves bajas

o.=50

Título propio			
A 10. Con instrumentos/ <i>Que hermosa luz resplandece/ Villº a Nª Sª/ Mº Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		117/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico-cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: VI 1º, VI 2º, VIc Choro 2º voces: S,T,T Choro 3º lleno: S,A,T,B. Acomp al org. Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Que hermosa luz resplandece</i> <i>Recitado Ya los lucientes coros celestiales</i> <i>Area El Angel y el hombre</i> <i>Coplas Y como reina del cielo</i>		FaM-DoM-FaM	Voces y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Final Do Inst: Vles enclave de sol y vlc en clave de fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Que hermosa luz resplandece!</i> <i>Villancico a Nuestra Señora, a 10 STT-S,A,T,B, 2 vles, viola, y acomp. de org. y otro cifr. 11 particellas S. XVIII</i>	

1.485 ¡Qué lúgubre acento!

Título propio			
Kalenda, a11/ Que lugrube acento/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ Con instrumentos / De el M° Navarro/			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		107/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: vl, ob, vlc Choro 2º voces: S,A,T,T Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp al org, acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] Que lugubre acento coplas a 7 ya llega el alegre dia		Si b M	Voces y acomp : Claves bajas Arm 1b Final Si b 5º Tono con b IV Inst: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		¡Qué lúgubre acento! Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11 S,A,T,T /S,A,T,B vl , oboe, vlc y acomp. de org. y otro cifr. 13 particellas S.XVII	

1.486 ¡Qué misterio se esconde!

Tiple, claves bajas

Título propio				
A 11. Opera./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ <i>Que misterio se esconde./ Con violin, Abue, y violon./ De el M° Navarro.</i>				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		104/1		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico en Ópera		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		Choro 1º: vl (<i>tiple</i>), vl 2º añadido, ob (<i>tiple</i>), vlc (<i>baxo</i>) Choro 2º voces: S,A,T,T Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp a 11 cifr. general, <i>Acomp al org.</i>		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Que misterio se esconde</i> <i>Recitado Yo, pastores guardava</i> <i>Area No, no, no /no temais</i> <i>Recitado Lo mismo zagales a mi me ha pasado</i> <i>Area Yo zagales a adorar</i> <i>Recitado Pero cesad pastores</i> <i>Grave Cielos quedito</i>			Sib M	Voces y acomp : Claves bajas Arm 1b Final Si b 5º Tono con b IV Inst: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, ambos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Qué misterio esconde;</i> <i>“Villancico a 11 en ópera al Nacimiento de Nuestro señor Jesucristo”, S,A,T,T /S,A,T,B, vl, oboe, vlc y 2 acomp.. Los tres instrumentos forman el 1º coro y las voces los otros doS. Part. 9 fol. y 13 particellas S. XVIII</i>		

1.487; *¡Que nuevas armonías!*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Que nue-vas har-mo-ní-as Que nue-vas har-mo-ní-as deal

Título propio			
Kalenda a 11/ <i>Que nuevas armonias/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo:/con violin, Abue y violon./ M° Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		104/12	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: <i>Choro 1º:</i> vl (<i>tiple</i>), vl 2º añadido, ob (<i>tiple</i>), vlc (<i>baxo</i>) <i>Choro 2º</i> voces: S,A,T,T <i>Choro 3º</i> Lleno: S,A,T,B <i>Arp</i> (Acomp a 11 cifr. general), <i>Acomp al org.</i>	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Que nuevas armonias Coplas a 7 El centro de la tierra,</i>		ReM	Voces y acomp : Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, todos con arm 1#. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Que nuevas armonías!</i> <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11 S,A,T,T /S,A,T,B, vl, oboe, vlc y acomp. de arp cifr. 12 particellas S.XVII</i>	

1.488 ¡Qué pavorosos gemidos!

Tiple, claves bajas

♩ = 50 15

E - cos se o - yen de cajas y trom pe - tas

Título propio			
Kalenda, a 12/ <i>Que paborosos gemidoS./ Al Nacimiento de nº Sr/ Jesuchristo/ Con violin, Abue y violon./ Mº Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		106/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: <i>Choro 1º:</i> vl, ob, vlc <i>Choro 2º</i> voces: S,S,A,T,T <i>Choro 3º</i> Lleno: S,A,T,B Acomp al org, acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo a12] <i>Que paborosos gemidos Coplas a 8 Claman voces desde el centro</i>		SibM	Voces y acomp : Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV Inst: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, todos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Que poderosos gemidos!</i> <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 SS,A,T,T /S,A,T,B, vl, abue, vlc y acomp. de org. y otro , ambos cifr.s 14 particellas S.XVII</i>	

1.489 ¡Qué sacra dulce armonía!

Tiple, claves bajas

♩ = 100

Que sa-cra dul-ce-ar-mo-ni-a en la mi-tad del si-len-cio

Título propio			
Kalenda a 11/ <i>Que sacra dulce armonía/ Al Nacimto de N° Sr Jesuchristo/ con violines/ M° Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/11		104/11	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 11v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: <i>Choro 1º:</i> vl 1º, vl 2º, vlc <i>Choro 2º</i> voces: S,A,T,T <i>Choro 3º</i> Lleno: S,A,T,B Acomp al org, acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo a 11] <i>Que sacra dulce armonía</i> <i>Coplas a 7 Quando la noche en su curso</i>		FaM	Voces y acomp : Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Inst: vl y ob en clave de Sol y vlc en clave de Fa, todos con arm 1b. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>¡Que sacra dulce armonía!</i> <i>Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 11 S,A,T,T/S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. de org. y otro, ambos cifr.S. 12 particellas S.XVII</i>	

1.490 ¡Qué tristemente clama!

Tiple, claves bajas
♩ = 50

Queris-te-men-te cla - ma el a-fligi-do

Título propio				
Cantada Sola./ Con violines/ Que tristemente clama/ A Nª Srª/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		116/19		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst Cantada con inst		Nª Señora ¿ para Virgen de la Merced?		
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, vlc-Acomp. cifr..			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Que tristemente clama, Recitado Mas cese ya el pesar y la agonía Area Viva, viva la hermosa, Recitado Y pues el Rey la exime de común ley Grave Inclita Reyna,</i>			FaM-DoM-Rem- FaM	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono VI en clave de sol y vlc en clave de fa en con arm 1b. Escrito como suena.
Otras informaciones		Segunda letra “mísero cautivo del sarraceno”, ¿para la Merced?		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Que tristemente clama</i> “Cantada sola a Nuestra Señora”, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 5 particellasS.XVIII		

1.491 ¿Qué visteis pastores?

Tiple, claves bajas
o.=50

Título propio				
Cantada Sola./ Con instrumentos/ Que visteis pastores/ Al Nacimiº de Nº Sr Jesuchristo/ Mº Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
102/15		102/15		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		S, vl 1º, vl 2º, vlc, Acomp cifr.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] a C3 <i>Que visteis pastores</i> <i>Recitado C Una común razón de la alegría</i> <i>Area (con DC) C O misterio singular</i> <i>Recitado Cy por respeto y ceremonia pública</i> <i>Seguidillas 6/8. Al final de este mov. Que tiene tres letras</i> <i>escribe en todas partiche: Se vuelve al principio= Que</i> <i>visteis PastoreS. Hay SS al final de las seguidillas y al</i> <i>principio de [Introducción] La verdad y justicia</i>			Rem	Voz y acomp Claves bajas Arm natural Final Re Tono 1º con bVI y #VII Inst VI en clave de sol y vlc en clave de fa en con 1b en armadura. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Que visteis pastores “Cantada sola, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. Part. 4 fol y 5		

1.492 *Quien el misterio mayor retrata mejor*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

o.=50

Título propio			
A 4/ <i>Quien el misterio mayor retrata mejor./ Al SSmº Sacramento/ Maestro Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Quien el misterio mayor / retrata mejor</i> <i>Coplas La tierra en su copia hermosa/ generosa</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Quien el misterio mayor retrata mejor</i> <i>Villancico al Stmo sacramento, a 4 SATT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII</i>	

1.493¿Quién es la que ostenta tan bello esplendor?

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

o.=50

Título propio			
A8/ <i>Quien es la que obstenta tan bello esplendor/ Villancico a Nuestra Señora/ Mº Mathias Navarro</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		117/6	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B. Acomp cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Quien es la que obstenta /tan bello esplendor</i> <i>Coplas Los cielos señora</i>		DoM	Claves altas Arm 1b Final Fa 11º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Quien es la que ostenta tan bello</i> <i>Villancico a Nuestra Señora, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas</i> <i>S.XVII</i>	

1.494 *Regia Corte de Belén*

Tiple, claves bajas

$\text{♩} = 100$

5

Re - gia Cor - te de Be - lén lo graem cel - sas glo - rias

Título propio			
Kalenda a 13/Al Nacimiento de n° Sr /Jesuchristo/ Regia Corte de Belen/ Con violín, abue y violon/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		102/17	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 13v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	3 coros: Choro 1º: vl, ob, vlc Choro 2º voces: S,S,S,A,T,T Choro 3º Lleno: S,A,T,B Acomp al org. acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad
[Estríbillo] Regia Corte de Belen Coplas a 9 Mirad a este tierno niño		FaM	Claves bajas Arm. 1b Final Fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Regia corte de Belén Kalenda al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 13 SS,A,T,T /TATB, vl, ob	

1.495 *Respirad Mortales*

Título propio			
Cantada sola/ con instrumentos/ Respirad Mortales/ A Nª Sª/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/16	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos		S, vl 1º, vl 2º, vlc-Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Respirad mortales</i> <i>Recitado Esta es la torre hermosa</i> <i>Area Venid vereis</i> <i>Grave O divina beldad</i>		Fa M-Rem-FaM	Voces: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Instrum: Vlín en Clave de Sol y Vlón en Clave de Fa ambos con 1b. Escrito como suena: en FaM
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Respirad mortales</i> <i>Cantada a Nuestra Señora, a solo de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. 4</i> <i>particellas S.XVII</i>	

1.496 *Resuene el sonoro acento*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 12/ Kalenda/ Resuene el sonoro / acento/ Villº al Nacimiento de/ nuestro Señor Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/19	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico de Kalenda a 12v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T /S,A,T,Binst-S,A,T,Binst. Acomp al org. Acomp continuo cifr.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Resuene el sonoro acento</i> <i>Coplas a 9 Hombres aliento</i>		Mim	Claves altas Arm nat Final la 9º Tono
Otras informaciones	Sección instrumental a 3 en el Estribillo, escrita en partes de Bajo 2º Coro, y Tiple y Bajo de 3º Coro.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Resuene el sonoro acento</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. cifr. y otro 14 particellas S.XVII</i>		

1.497 *Retumbando el Panderillo*

Tiple, claves bajas
o.=50

Re-tum-ban-do pan-de-ri-llo las za-ga-las de la Al-de-a

Título propio			
A 4/ Retumbando el Panderillo/ Al Nacitº de Nº Sr/ Jesuchristo./ De Mathias Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/9	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T /Acomp a 4		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] Retumbando el panderillo Coplas Con sonajas y pandero		SibM	Claves bajas Arm 1b Final Sib 5º Tono con bIV
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Retumbando el panderillo Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII	

1.498 *Salve Esther hermosa*

Tiple, claves bajas

♩ = 100

Sal - - - ve Hes- ter her- - mo - sa queel sa - cro - ver - bo ya - nodiônu - ma - na - do

Título propio			
Cantada sola/ con violines./ Salve Hestér hermosa./ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/17	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		(A la Salve)	
Relación de voces e instrumentos	S, vl 1º, vl 2º, vlc- Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Recitado Salve, Hester hermosa Area Angeles a celebrar Recitado Ya la Judit divina, Area Ô Belona divina feliz, Recitado No el orbe gima-(Grave) Si luz fulgente [El Recitado y Grave se reparten en la misma estrofa]		FaM-Solm- DoM-FaM	Voz y Acomp: Claves bajas Arm 1b Final Fa 12º Tono Final Sol 2º Tono con bVI Final Do (no se ajusta al sistema de claves, escrito como suena) Inst: VI en clave de sol y vlc en clave de fa en con 1b en armadura. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Salve Esther hermosa Cantada sola de soprano, 2 vles y acomp. cifr. 5 particellas S.XVIII	

1.499 *Sin duda en aquel Portal*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 11. Con instrumentos/ Sin duda en aquel Portal/ Al Nacimientº de Nº Sr Jesuchristo/ Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		105/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 11v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: 1º Coro: SS, vl 1º, vl 2º, <i>baxon</i> 2º Coro voces: S,S,A,T 3º Coro lleno: S,A,T,B Acomp. al org, acomp. general cifr..	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Sin duda en aquel Portal</i> <i>Coplas Clarín de estas tropas</i>		ReM	Voces, bajón y acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: vles en clave de sol y vlc en clave de fa, con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Sin duda en aquel portal</i> <i>Villancico al Nacimiento, a 11 T-S,S,A,T /S,A,T,B, 2 vles, vlc y acomp. de org</i> <i>cifr. y otro 13 particellasS.XVIII</i>	

1.500 *Sintiendo el sol tan ardiente*

Tiple, Claves altas (trasp en la transcripción)
[Introducción tacet]
[Estríbillo]

$\phi = 50$

Sol Sol Sol La Sol can - tar y bo

Título propio			
A 8. de chanza/ <i>Sintiendo el sol tan ardiente/ Al Nacimiento de n° Sr Jesuchristo./ De el M° Navarro.</i>			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/15	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 Coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp a 8 cifr		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Sintiendo el sol tan ardiente</i> [Estribillo] <i>Cuidado que enpiezan/ su sol a cantar</i> [Coplas] <i>Si es Rocío este que nace</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones	En Acomp: <i>Introducción</i> , <i>Coplas</i> El Sol es una nota musical. Sobre música y solfeo.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Sintiendo el sol tan ardiente</i> <i>Villancico</i> al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII		

1.501 *Sirvan los elementos*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio				
A 4. Jocosos/ Al Nacimiento de N° Sr jesuchristo/ Sirvan los elementos/ M° Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
108/18				
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico Jocosos a 4v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		S,A,T,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Sirvan los elementos/ oy a mi Niño</i> [Coplas] <i>Yo del fuego que he elegido</i>			Do M	Claves Altas Arm 1b Final Fa 11° Tono
Otras informaciones		Plantilla rítmica: jácara. Todo C3 Texto: Glosa. Las coplas con estpie musical pero no textual (glosa) Est (melismático) Coplas estróficas variadas sobre el mismo bajo. En Coplas bajo la parte de Acomp: <i>Basta con escribir una vez el Acompñº de la Copla</i>		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Sirvan los elementos</i> <i>Villancico jocoso al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SSAT y acomp. cifr. Part. 5 fol. S.XVIII</i>		

1.502 Sonoro violín de plata

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
Cantada Sola/ Con violines/ Sonoro violin de plata/ Al Nacimitº de Nº Sº Jesuchristo/			
Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		108/5	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	VI 1º- VI 2º- Vlc- Baxon añadido- Tiple Sola- Acomp cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Sonoro vl de plata</i> <i>Recitado Dexa que anegue el corazón en llanto,</i> <i>Area Ven, ven dueño amado</i> <i>Recitado Y de la culpa rota la cadena,</i> <i>Grave Ay supremo bien</i>		Re M-SolM- ReM	Voz, bajón y Acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con#VII Final Do 12º Tono Ins: Vlín en Clave de Sol y vlón en Fa con 1#. Escrito como suena
Otras informaciones	Transcrito por J. Climet		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Sonoro vl de plata</i> <i>Cantada al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a solo de soprano, 2 vles,</i> <i>vlc , bajón y acomp. cifr. 6 particellas S.XVII</i>		

1.503 *Suenen del Cielo*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 4./ Suenen de el Cielo/ Al Ssm° St°./ De Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Sm° Sacramento	
Relación de voces e instrumentos		S,S,A,T / Acomp. cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Suenen del Cielo clausulas Coplas Christal puro y transparente		SolM	Claves altas Arm nat Final Do 12° Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Suenen de el cielo Villancico al Santísimo sacramento , a 4 SAST y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII	

1.504 *Suspende atrevido*

Tiple, claves bajas

o.=50

Título propio				
Cantada sola, con violines/ Suspende atrevido/ Al Ssmº Sacramtº./ Mº Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
114/5		114/5		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Cantada con inst		Smº Sacramento	1726	
Relación de voces e instrumentos		S, VI 1º, vl 2º, vlc, arp (acomp. cifr.).		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Suspende atrevido</i> <i>Recitado Mas ay que el bronce imita</i> <i>Area Buelve, buelve corazon</i> <i>Recitado Dexa ya el precipicio,</i> <i>Area Atiende a los reflejos</i> <i>Grave Y con suspiros</i>		SibM-Solm-SibM	Voz y arp: Claves bajas Arm 1b Final SibM 5º Tono con bIV Final en Sol 2º Tono con bVI Inst: Vles en clave de sol y vlc en clave de fa con arm 1b. Escrito como suena.	
Otras informaciones		En la segunda Area gorjeos semejantes a los del Misterio de Elche.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Suspende atrevido</i> “Cantada sola al santísimo sacramento”, de soprano, 2 vles, vlc y acomp. cifr. part. 6 cuartillas y 6 particellas S.XVII		

1.505 *Suspended vuestro curso Sentidos*

Tiple, claves bajas

o.=50

Título propio			
A 4/ Suspended vuestro curso/ Sentidos/ Al Smº Stº/ de Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
113/17		113/17	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico A 4v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] <i>Suspended vuestro curso Sentidos/ que a favores tan altos</i> <i>Coplas Blanco de todo deseo</i>		Sib M	Calves bajas Arm 1b Final Sib 6º Tono con bIV
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Suspended vuestro curso sentido</i> <i>Villancico al Stmo Sacramento , a 4 SSAT y acomp. cifr. Falta una particella, la de tenor Part. 12 cuartillas S.XVII</i>	

1.506 -1508 *Tened, parad*

Título propio				
En portada de partichelas: A 3 [escrito sobre A Duo]/ Tened, parad/ Al Ssmº Stº/ Mº Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
112/24		114/6		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico A 3v		Smº Sacramento		
Relación de voces e instrumentos		S,S, T- acomp. cifr.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Tened, parad/ suspended el rigor Coplas Para que tanta flecha			Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		1506 Tened, parad Villancico al Santísimo, a 3 SST y acomp. cifr. partitura sola 1 fol S.XVIII. 1.508 Tened, parad Villancico al Stmo. Sacramento, a 3 SST y acomp. cifr. 4 particellas S.XVII		

1.507

Tiple, claves altas, (trasp. en transcripción)
o.=50

Te - ned pa - rad sus - pen - dad el ri - gor

Título propio			
A 3./ Al Ssmº Stº/ Tened, parad/ Mº Navarro/ N 1/ 4			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/1	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico A 3v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T- Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Tened, parad/ suspended el rigor Coplas Para que tanta flecha		Solm	Claves bajas Arm nat Final Sol 2º Tono con bVI
Otras informaciones		El 4 del título propio hace referencia al número de folios incluidos en este legajo pues este número se repite en la parte de tiple 2º y además coincide con el número de partichelas. Utiliza el mismo texto que 1506-1508, pero además del transporte del tono y de la diferente “disposición”, presenta ciertos cambios en el tratamiento del material musical, tanto en las coplas como en el estribillo. Todo ello, motiva que reciba un número de catáloo diferente a 1506-1508 que debe ser precedente a ésta.	
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Tened, parad Villancico al Stmo Sacramento, a 3 SAT y acomp. 4 particellas S.XVII	

1.509 *Tengo tal celo*

Tiple, claves bajas
o.=50

Ten - go tal ze - lo Rey - na del cie - lo

Título propio			
Solo/ Coplas a la Natividad/ de Nª Sª./ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/15	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Solo-Coplas		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	S-Acomp. cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Coplas solas Tengo tal zelo		Fa M	Claves bajas Arm 1b Final fa 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Tengo tal celo Coplas a la Natividad de Nuestra Señora, a solo de soprano y acomp. cifr.. 2 particellas S.XVII	

1.510 *Tierno infante que naces*

Tiple, Claves altas (trasp en la trascripción)

o. = 50

Título propio			
Sobre la partitura: <i>Villc° a 4. al Nact° de n° Sr Jesucristo</i> Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
104/2			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v.		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,S,T/ Acomp. cifr.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estríbillo] <i>Tierno Infante que naces</i> <i>Coplas Si vienes divino Infante</i>		Rem	Claves altas Arm 1b Final Sol 1° Tono con bVI
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Tierno infante que naces</i> <i>Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, 4 SSSA y acomp. Part 3 fol en colección S.XVIII</i>	

1.511 *Toquen a embestir*

Tiple, claves bajas

o.=50

Título propio				
a 12/ <i>Toquen a embestir/ Villº A las gloriosas/ Sstas Justa y Rufina/ Navarro/ Se puede hazer con violines</i> (anotación también autógrafa)				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
121/4		121/4		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 12v (con inst)		SS. Justa y Rufina SS. Pedro y Pablo	1695	
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T /S,A,T,Binst-S,A,T,Binst <i>Acomp al org de 2º y 3º choro. Acomp cifr. general.</i>		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Toquen, toquen a embestir</i> <i>Copals solas y a 7 Opresa Origüela vieron</i>			Solm	Claves bajas Arm 1b Final Sol 2º Tono con bVI
Otras informaciones		Las partichelas tienen una segunda letra para la festividad de SS. Pedro y Pablo.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Toquen a embestir</i> <i>Villancico a las gloriosas Santas Justa y Rufina, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. de org. y otro cifr. part 5 fol y 14 particellas de 1695</i>		

1.512 a y b *Toquen al arma*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 6./ Toquen al arma/ Al SSmo Sacramento/ Con violin y violon/ Mº Navarro/ Trova a Sn Carlos Borromeo			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		113/8	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 6v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T, vl, vl añadido, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] a <i>Toquen, toquen alarma</i> b <i>Oygan, oygan portentos</i> <i>Coplas</i> a <i>En Cuerpo sale Dios hombre</i> b <i>Al Campo sale San Carlos</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono Inst: Vl en clave de sol y vlc en clave de fa, ambos con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Toquen alarma</i> <i>Villancico al Stmo Sacramento y trova a San Carlos Borromeo, a6 S vles, vlc y acomp. Particellas muy estropeadas, ilegibles las voces S.XVII</i>	

1.513 Tres zagalejas hermosas

Tiple, claves bajas
o.=50

Tre za - ga - le - - - jas her - mo - sas de Be - lén con de - vo

Título propio			
A 5. Jocosos/ Tres zagalejas hermosas./ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo./ Con violin, y violon./De el M° Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. Jocosos a 5v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	A, T1, 2T, Bst, vl, vlc- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción a 5 Tres zagalejas hermosas/ de Belén con devoción Estrivillo Venid zagalejas Coplas a 5 De el Pesebre tenemos/ la seda fina		Re M	Voces: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Inst: Como suena con Arm 1#
Otras informaciones	Alternancia en el estribillo entre binario compuesto y ternario simple (petenera). Todo C3 En todas las partituras indica <i>Introduccion</i> , <i>Estrivillo</i> y <i>Coplas</i> Introducción a 5 Estrib (melismático) Coplas (estróficas elaboradas)		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Tres zagalejas hermosas</i> <i>Villancico jocoso</i> al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 5 ATT, vl, vlc y acomp. cifr. 6 particellas S.XVII		

1.514 *Trinad avecillas*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Despacio
más lento que o.=50

Cla-ri-nesto-cad yen tier-nosru-mo-res cam

Título propio				
Duo con instrumentos/ Trinad avecillas/ A Nª Sª/ Mª Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		117/7		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Dúo-villancico con inst		Nª Señora		
Relación de voces e instrumentos		S, T, vl 1º, vl 2º, Bajón oVlc. Acomp cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Trinad avecillas Coplas Aves pues oy se celebra			Mim	Voz, bajón y acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Inst: vles en clave de sol y vioón en clave de fa, ambos con arm 1#. Escrito como suena.
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Trinad avecillas “Dúo a Nuestra Señora”, de ST 2 vles, bajón, y acomp. cifr. 6 partichelas S.XVIII		

1.516 *Una fuentecilla de plata*

Tiple, claves altas (trasp.
en transcripción)

Título propio			
A 8/ Una fuentecilla de plata/ Al Ssmº Sacratº/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		112/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 8v		Smº Sacramento	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S, A,T,T / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Una fuentecilla de plata Coplas a 4 Entre celages de nieve		Lam	Claves altas Arm nat Final re 2º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Una fuentecilla de plata Villancico al Santísimo sacramento, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII	

1.517 *Un arbitrista ha llegado*

Tiple, claves altas (tras. en transcripción)
 Introducción
 o.=50 [Tacet] Estribillo 5

Pi - da - mos ar - bi - tris

Título propio			
A 8/ De chanza/ Un arbitrista ha llegado/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
106/14		106/14	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /acomp a 8 cifra		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción. Solo (T) <i>Un arbitrista ha llegado</i> Estribillo a 8 <i>Para el Niño zagales/ que pobre y desnudo miramos/ pidamos arbitrios/arbitrios pidamos</i> Coplas (solas y a 8) <i>Que arbitrio dieras al Niño</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	En Partichela de Tiple 1º Coro escribe a continuación del estribillo: <i>Entrada del estribillo</i> , y sigue una parte que forma un dúo con el Alto 1º Coro. Este fragmento no se encuentra en la partitura, por lo que Navarro lo incorporó después de tener el estribillo concluido. Finaliza con la primera nota escrita en la primera versión del estribillo, con el cuál se enlaza. Nombres de cantantes En T de 2º Coro: Pedro, Vicente		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Ojo: mal los datos que ofrece Climent <i>Un arbitrista ha llegado</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 5 fol y 9 particellas S.XVII</i>		

1.518 *Una runfla de Poetas*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 8/ De Chanza/ Una runfla de Poetas/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo./ Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
101/26			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. a 8 cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
<i>Introducción, solo (S) Una runfla de Poetas</i> <i>Estrivillo a 8 Escuchad de los pobres poetas mismos/ las fatigas/que sus obras en vuestra memoria/ sean obras pías</i> <i>Coplas solas y a 8 Señor, yo de villancicos/ os tengo escrita una resma</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Nombres de cantantes: S 2º Coro: Franco T 1º Coro: Val T 2º Coro: Hernández, Vicente.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Una runfla de poetas</i> <i>Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 SSAA-SSAT yacomp. cifr. part 5 fol S.XVII</i>		

1.519 *Un sordo y un estudiante*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Introducción *Estribillo*

$\text{♩} = 50$ [Tacet] 11

Tex - tus ut su - pra - ci - ta - do di - go quee la E - pi - fá - ní - a

Título propio				
A 12/ De chanza./ Un sordo y un estudiante/ Villc° Al Nr° de N° Sr/ Jesuchristo/ Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
103/19		103/19		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,A,T,T / S,A,T,Bst- S,A,T,Bst- Acomp. a 12 cifr. (sólo en partitura).		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Un sordo y un estudiante/ y un soldado temeron Coplas solas y a 12 Por soldado mi reparo/debe ser oy el primero			Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Un sordo y un estudiante Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,A,T,T /S,A,T,B / S,A,T,B y acomp. cifr. Part2 fol y 13 particellas S.XVII		

1.520 *Viendo algunas rudas aves*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Introducción

♩ = 50

[Tacet]

Estríbillo

Título propio				
A 11/ De chanza/ Viendo algunas rudas aves/ Al nacimitº de N° Sº Jesuchristo/ De Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
101/17		101/17		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 11v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,S,S,A,T,T /S,A,T,T,B. Acomp a 11 cifr..		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducion. Solo [de A] Viendo algunas rudas aves Estrillº A 11 Oygan miren escuchén/ atiendan que las aves/ empiezan ya sus cantos Coplas solas y a 11 Bulliciosos unos Pollos			Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Viendo algunas rudas aves Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 12 SSSATTT-S,A,T,B y acomp. cifr. 12 particellasS.XVII		

1.521 *Viendo Gil Antón al Niño*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

o.=50

Título propio				
A 12./ Villcº De chanza/ Viendo Gil Anton al Niño/ Al Ncrº de Nº Sr/ Jesuchristo./ De Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
103/11		103/11		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 12v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos		3 coros: S,S,A,T / S,A,T,B / S,A,T,B / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion a 4 Viendo Gil Anton al Niño Estrillº Fabriquen telares Coplas solas y a 12 Empezaron el hilado			Sol M	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones		Nombres de cantantes: T 3º Coro: Pujol y Vicente.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Viendo Gil Antón al Niño Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 12 S,S,A,T /S,A,T,B /S,A,T,B y acomp. cifr. part 2 fol y 13 particellas S.XVII Lleva introducción a 4 .Estribillo y coplas, pero no guardan relación de tema		

1.522 *Viendo que al hermoso Niño*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Introducción

♩ = 50

[Tacet]

Estribillo

♩ = 50 Solo

Título propio				
A 9 /De Chanza/ Viendo que al hermoso Niño/ Al Nacimiento de N° S°/ Jesuchristo /Navarro.				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
103/7		103/7		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
V de Chanza a 9v		Navidad		
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,S,A,T,T /S,A,T,B. Acomp cifr. general.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo a 9] con solo inicial de A <i>Viendo que el hermoso Niño</i> <i>Coplas solas y a 9 Que fruta sera una fruta</i>			Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones		Nombra a Bato en las coplaS. Estribillo C-C3y coplas C-C3 Adivinanzas con letras en las coplas (nombre de frutas)		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Viendo que el hermoso Niño</i> Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a9 S,S,A,T /S,A,T,B y acomp. cifr. part 2 fol y 10 particellas S.XVII		

1.523 *Viendo que el romper los grillos*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A8 De Chanza/ Viendo que el romper los grillos/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/			
Mathias Navarro			
2º 2º N°			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
103/10		103/10	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T /S,A,T,B /Acomp general cifr..		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion (a solo S) Viendo que el romper los grillos Estribillo a 8 Divino inocente Coplas solas y a 8 Libre este grillo vivia		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Nombres de cantantes: T 2º Coro: MoS. Pedro, Mos Vicente.		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Viendo que el romper los gritos Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. Part 3 fol y 9 particellas S.XVII		

1.524 *Viendo que nace el amor*

Tiple, claves altas (tras. en transcripción)
o.=50

Viendo que na-ceel a - mor viendo que na-ceel a - morsin ar-codle-chasnial ja - ba

Título propio			
A 7. Jocosos/ con violines./ Viendo que nace el amor/ Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		102/20	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. Jocosos a 7 con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	vl 1º, vl 2º, vlc o bajon/ S,S,A,T/ Acomp a 7		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Estrivillo Viendo que nace el amor Coplas En el Portal y entre pajas		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Viendo que el amor nace Villancico jocosos al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 7 SSAT 2 vles, vlc y acomp. cifr. 8 particellas S.XVII		

1.525 *Viendo un Pastor que es el Niño*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 9 de chanza/ Viendo un Pastor que es el Niño/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/2			
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 9v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		2 coros: S,S,A,T,Tsolist /S,A,T,B /Acomp cifr. general.	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion [a solo de S] <i>Viendo un Pastor que es el Niño</i> [Estribillo] <i>Ola hao Pastores</i> <i>Coplas</i> [solas y a 9] <i>Dexa que goce en un Niño</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Viendo un pastor Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 9SS,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. part. 5 fol S.XVIII</i>	

1.526 *Volad Zéfiros Suaves*

Título propio			
Villancº, a 3./ Bolad Zefiros Suaves/ A Nacitº, de Christo/Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		103/21	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico-Cantada a 3v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S, S, T- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] <i>Zefiros suaves</i> Recitado <i>Pero escuchad</i> Area <i>Si en salva marcial</i> Coplas <i>En el sus rayos</i>		Lam-DoM-lam	Claves altas Arm 1b Final Re 10º Tono Final Fa 11º Tono
Otras informaciones	No es autógrafo Extensas coloraturas de Tiple 2º, en Introducción		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Volad zéfiros suaves</i> <i>Villancico al nacimiento , a 3 SST y acomp. cifr. 4 particellas S.XVIII</i>		

1.527 Vuelen las aves

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
Solo/ A Nuestra Señora/ Buelen las aves/ Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		116/20	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Solo-Villancico		Nª Señora	
Relación de voces e instrumentos	S- Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Buelen las Aves</i> <i>Coplas El Alva riza penachos</i>		SolM	Claves altas Arm nat Final Do 12º Tono
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Vuelen las aves</i> “Solo anuestra Señora”, de soprano y acomp. cifr. 2 particellas S.XVII		

1.528 y 1529 *Ya que nuestro humano barro*

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Introducción o.=50 [Tacet] Estribillo 5

Es - cu - chad - pas - tor - ci - llos que van pre - go - nan do - po - es

Título propio			
A 8. De chanza/ Ya que nuestro humano barro/ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo./ M° Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
108/20		102/9	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros: S,A,T,T / S,A,T,B / Acomp. Cifr. general		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introduccion solo T 1º del 2º Coro1º Ya que nuestro humano barro Estrivillo a 8 Escuchad pastorcillos/oyd atentos Coplas solas y a 8 Yo que carga de barro		Re M	Claves altas Arm nat Final sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones	Nombres de cantantes en partichelas de Tenor 2º Coro. 2ª Copla MoS. Segarra 3ª Copla MoS. Pujol		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	1528 Ya que nuestro humano barro Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /SATT y acomp. <u>Part 6 fol S.XVIII</u> 1.529 Ya que nuestro humano barro Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,A,T,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 <u>particellas S.XVII</u>		

1.530 *Zagalas de estos montes*

Tiple, claves altas (trasp. en trascripción)

Título propio				
A 4./ Zagalas de estos montes/ Al Ssmº Sactº/ De Mathias Navarro				
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)		
		112/22		
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática	
Villancico a 4v		Smº sacramento		
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T / Acomp. cifr.			
Epígrafe movimientos		Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Zagales destos montes Coplas Entre puros divinos candores/ se quiso ocultar			DoM	Claves altas Arm 1b Final Fa 11º Tono
Otras informaciones				
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Zagalejas de estos montes Villancico al Santísimo Sacramento, a 4 SSAT y acomp. cifr. 5 particellas S.XVII		

1.531 Zagalejas alegres venid

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)
o.=50

za - ga - le - jas a - le - gres ve - nid que trai - go to - na - da ya su

Título propio			
A 4. Jocosos/ Zagalejas alegres venid./ Al Nocimiento de N° Sr/ Jesuchristo/ M° Navarro/ 2° del P° (al pie de la portada y de otra mano).			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		110/2	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V. Jocosos a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T / Acomp. cifr. general.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] <i>Zagalejas alegres/ venid, que traigo tonada</i> Coplas estróficas sobre el mismo bajo y la última distinta con estint. <i>Con disfraz, a darnos la paz/ la dulce esperanza</i>		Re M	Claves altas Arm nat Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones	Plantilla rítmica: figuras iguales. Todo C3		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	<i>Zagalejas alegres</i> <i>Villancico jocosos al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 4 SATT y acomp. cifr. 5 partichelas S.XVII</i>		

1.532 Zagalejos de Belén

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

*Introducción**con que* (más rápido que o.=50)

Título propio			
A 4/ Zagalejos de Belen/ Al nacimiento de n° Sr/ Jesuchristo/ Mathias Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		102/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 4v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,A,T,T /Acomp a 4		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Introducción <i>Zagalejas de Belen</i> Estrivillo a 4 <i>Qué bello niño tierno</i> Coplas a 4 <i>En mis manos con ternura</i>		ReM	Claves altas Arm nat Final Sol 7° Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		<i>Zagalejos a Belén</i> <i>Villancico</i> al “ <i>Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo</i> ”, a 4 SATT y acomp. cifr. <i>5 particellas</i> S.XVII	

1.533 Zagalejos si el Niño es Pascual

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 8/ de chanza/ Zagalejos si el Niño es Pascual/Al Nacimitº de Nº Sr Jesuchristo/Mº Navarro			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		102/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
V de Chanza a 8v		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	2 coros. S,S,A,T /S,A,T,B /Acomp a 8 cifr		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
Estribillo Zagalejos si el Niño es Pascual Coplas solas y a 8 un acertijo dichoso		Re M	Claves altas Arm nat. Final Sol 7º Tono con #VII
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Zagalejos, si el niño Villancico de chanza al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”, a 8 S,S,A,T /S,A,T,B y acomp. cifr. 9 particellas S.XVII	

1.534 Zagales, ¡qué maravillas!

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
A 10/ Zagales, que maravillas/ Al Nacimiento de N° Sº/ Jesuchristo/ Con violin y violon/ De el Mº Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/18	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Villancico a 10v con inst		Navidad	
Relación de voces e instrumentos		1º Choro: vl (S1), S, A, T, T, vlc(B) 2º Choro: S,A,T,B Acomp. al org y acomp. cifr. general	
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Estribillo] Zagales, que maravillas Coplas a 4 A quien de la mañana las estrellas		Mim	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final la 9º Tono Inst: vl en clave de sol, vlc en clave de fa, ambos con arm 1#. Escrito como suena
Otras informaciones			
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)		Zagales que maravilla Villancico al “Nacimiento de Nuestro Sr. Jesucristo”,a 10 S,A,T,T /SAB 2 vles, v	

1.535 Zéfiros, Pájaros

Tiple, claves altas (trasp. en transcripción)

Título propio			
Cantada a 4/ Zefiros, Paxaros/ Al Nacimiento de N° S° Jesuchristo/Navarro.			
Signatura partitura conservada (si consta)		Signatura partichelas (si consta)	
		101/3	
Forma musical normalizada y relación abreviada de voces e instrumentos		Dedicación ceremonial	Datación diplomática
Cantada		Navidad	
Relación de voces e instrumentos	S,S,A,T/ Acomp cifr. a la cantada.		
Epígrafe movimientos	Incipit textual	Tonalidad	Notación tonal
[Introducción] Zéfiros, Paxaros, Cóncavos Recitado Feliz naturaleza Area Imiten hojas bolantes, Recitado Mas ay cielo sagrado, Area Desate yo la niebla en mí, Grave Cese la dulce suave canción,		ReM-lam- ReM	Voces y Acomp: Claves altas Arm nat Final Sol 7º Tono con #VII Final Re 2º Tono con bVI y #VII
Otras informaciones	No autógrafa		
Catalogación Climent (núm. de partes y núm. folios de la partitura)	Zéfiros, pájaros “Cantada, a 4 “ SSTT y acomp. 5 particellas S.XVII

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen II

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

Universidad de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen II

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

TESIS DOCTORAL.
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

CONTENIDO DE LOS VOLÚMENES.

VOLUMEN I

Abreviaturas

Preámbulo de la Tesis Doctoral.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La Catedral de Orihuela.

- p.1 Capítulo I: **La creación de la Catedral de Orihuela.**
p. 16 Capítulo II: **Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.**
p. 34 Capítulo III: **Beneficios e Instituciones Económicas.**

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.

- p. 52 Capítulo IV: **Precisiones terminológicas.**
p. 73 Capítulo V: **Configuración de la Capilla de Música.**
p. 130 Capítulo VI: **Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.**

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 Capítulo VII: **Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
p. 195 Capítulo VIII: **La Música durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.**

PARTE SEGUNDA.

El Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231 Capítulo IX: **Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**

VOLUMEN II

Introducción al Segundo Volumen.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 Capítulo X: **El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- P. 491 Capítulo XI: **La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 Capítulo XII: **Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 547 Capítulo XIII: **Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico.**
- p. 580 Capítulo XIV: **Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 610 Capítulo XV: **Análisis músico-textual global.**
- p. 680 Capítulo XVI: **Análisis músico-textual particular.**

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 Capítulo XVII: **Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 809 Capítulo XVIII: **Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía

- p. 839 Capítulo XIX: **Conclusiones.**
- p. 855 **Bibliografía y fuentes.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..

“Toquen a embestir”

“¡Al dormir el sol!”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo.

“¡Qué misterio se esconde!”

“En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

TESIS DOTORAL: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

INDICE

PRIMER VOLUMEN.

Contenido de los volúmenes

Abreviaturas

p. I	Preámbulo.
p. II	1. Objeto de estudio.
p. VI	2. Estado de la cuestión.
p. XI	3. Objetivos.
p. XIII	4. Fuentes Musicales y Documentales.
p. XVI	5. Método.
p. XVII	6. Pautas analíticas.
p. XIX	7. Dificultades.
p. XIX	8. Agradecimientos.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La catedral de Orihuela.

p. 1	CAPÍTULO I: La creación de la Catedral de Orihuela.
p. 1	Introducción
p. 2	1. Antecedentes de la catedral de Orihuela: 1250-1564.
p. 2	1.1 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Castilla (1250-1304)
p. 2	1.1.1 Incorporación a la Corona de Castilla.
p. 3	1.1.2 Inclusión de los templos de Orihuela en el Patronato Real de la Corona de Castilla.
p. 5	1.2 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Aragón (1304-1516).
p. 5	1.2.1 Anexión de Orihuela al Reino de Valencia.
p. 6	1.2.2 Creación de la Gobernación y Baylía de Orihuela.

p. 8	1.2.3 La Erección en Colegiata del templo principal de Orihuela.
p. 13	1.3 Periodo Precatedralicio bajo la Casa de Austria (1516-1564.)
p. 16	CAPÍTULO II: Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 16	1. Límites del obispado, evolución entre 1564 y 1750, y valoración del mismo en el contexto hispano.
p. 20	2. El Colegio-Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.
p. 23	3. El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.
p. 26	4. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 26	4.1 Apogeo.
p. 28	4.2 Postración.
p. 31	4.3 Recuperación.
p. 34	CAPÍTULO III: Beneficios e Instituciones Económicas.
p. 36	1. Dotación, Beneficios e Instituciones Económicas de la Catedral de Orihuela.
p. 37	1.1 La Fábrica de la Catedral.
p. 39	1.2 La Quinta Casa.
p. 40	1.3 Mensa Capítuli o del Cabildo.
p. 42	1.3.1 Renta de la Mensa destinada a colaciones.
p. 47	1.3.2 Renta de la Mensa destinada a gastos.
p. 47	a) Gastos destinados a sostener beneficios eclesiásticos.
p. 49	b) Gastos aplicados a oficiales, asalariados e infantes de coro.

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela

- p. 52 **CAPÍTULO IV: Precisiones terminológicas.**
- p. 52 **1. La “Música”.**
- p. 52 **2. El “Gobierno” de la “Música”.**
- p. 53 **3. Terminología relativa al ingreso en la “Música”.**
- p. 54 **4. Terminología referida a rango jerárquico y labores musicales.**
- p. 55 4.1 Denominaciones referentes al rango jerárquico.
- p. 56 4.2 *Ministril* y *ministriles*.
- p. 58 **5. Términos económicos.**
- p. 60 5.1 Tipos de *percasos/percances*.
- p. 62 **6. Funciones Ordinarias, Extraordinarias y de Fuera.**
- p. 62 6.1 Funciones Corales Ordinarias y Días de “Música”.
- p. 64 6.2 Funciones Corales Extraordinarias.
- p. 64 6.3 Funciones “de Fuera”.
- p. 65 **7. Procedimientos de remuneración de los miembros de la “Música”.**
- p. 65 7.1 *Percasos/percances* correspondientes a los “Días de Música”.
- p. 65 7.2 *Percasos/percances* y *porciones* correspondientes a Funciones Extraordinarias.
- p. 68 7.3 *Percasos/percances* en funciones “de Fuera.”
- p. 68 **8. Cálculo de los emolumentos correspondientes a los músicos en cada una de las funciones.**
- p. 70 **9. El Apuntador de la “Música”.**
- p. 73 **CAPÍTULO V: Configuración de la Capilla de Música.**
- p. 74 **1. Antecedentes de la “Música”: la práctica musical durante el Periodo Colegial.**
- p. 77 **2. Peculiaridades de la “Música”.**
- p. 84 **3. Los miembros de la “Música”: rango, dotación y funciones.**
- p. 86 3.1 El “Coro Catedralicio” y los músicos que lo integraban entre 1565 y 1745.
- p. 89 3.2 Los capellanes músicos.
- p. 90 3.2.1. Diferencias entre los Capellanes Reales y del Número.

p. 90	a) Provisión de Capellanía Real y del Número: oposición y adjudicación.
p. 93	b) Dotación y prelación de las Capellanías Reales y del Número.
p. 94	c) Privilegios
p. 95	3.2.2 Funciones musicales de los Capellanes Reales y del Número.
p. 95	a) Maestro de Capilla.
p. 100	b) Sochantre
p. 105	c) Cantores del Primero y Segundo Coro.
p. 107	3.3 Los Infantes Músicos.
p. 116	3.4 El oficial organista.
p. 119	3.5 Funciones musicales de la Capellanía de Hernández y Oliver.
p. 122	3.6 Los beneficios destinados a acólitos y sus funciones musicales.
p. 124	3.7 Los asalariados músicos.
p. 124	3.7.1 Los instrumentistas y ministriles asalariados.
p. 124	a) Dotaciones salariales.
p. 125	b) Procedimiento de admisión de Ministriles e Instrumentistas asalariados.
p. 128	3.7.2 Los cantores asalariados
p. 128	3.8 Los músicos admitidos o acogidos sin sueldo.
p. 130	CAPÍTULO VI: Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.
p. 130	1. Magnitud de los <i>percasos/percances</i>.
p. 132	1.1 Magnitud de los percances corales de los capellanes músicos.
p. 135	1.2 Magnitud de los percasos/percances de música.
p. 137	1.3 Magnitud de la <i>porción</i> .
p. 138	1.4 Multas y penalizaciones.
p. 139	2. Valoración de las partidas económicas aplicadas a la "Música".
p. 140	3. Organización de la capilla de Música de la Catedral de Orihuela: contexto material e ideológico.
p. 140	3.1 Factores ideológicos e históricos.
p. 140	a) Influencia de las ideas contrarreformistas.
p. 141	b) Influencia de los “usos locales” y valencianos.

- p. 142 c) Interpretación ideológica de la organización de la “Música”.
- p. 144 3.2 Factores económicos y sus consecuencias.

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 **CAPÍTULO VII: Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
- p. 147 **1. Ascendencia familiar y establecimiento en Elche.**
- p. 147 1.1 Identificación de su familia.
- p. 149 1.3 Ascendencia paterna y materna.
- p. 154 1.3 Fecha de Nacimiento de Mathias Navarro.
- p. 154 1.4 Luis Navarro en Elche y sus vástagos.
- p. 159 **2. Periodo de infancia y formación de Mathias Navarro: desde su nacimiento (circa 1666) hasta 1686.**
- p. 159 2.1 Periodo de formación en Elche.
- p. 160 2.2 Últimos años del magisterio de Jerónimo Comes en la Catedral de Orihuela.
- p. 162 2.3 Jubilación de Comes y nombramiento de Roque Monserrat como maestro de Capilla sustituto.
- p.165 2.4 Relevancia y trayectoria de Roque Monserrat, maestro de Mathias Navarro.
- p. 168 2.5 Incorporación de Navarro a la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.
- p. 168 a) Infante de Colorado y tiple: 1678-1682.
- p. 170 b) Como corneta admitido sin sueldo: 1682-1686.
- p. 171 c) Formación de Navarro entre 1678 y 1686.
- p. 173 **3. Actividad de Mathias Navarro como maestro de Capilla.**
- p. 173 **3.1 Desarrollo del magisterio en la Capilla de Elche**
- p. 173 a) Nombramiento de “Mestre de Capela” en Elche
- p. 176 b) Desarrollo del magisterio de la Capilla de Elche.
- p. 179 **3.2 Magisterio en Orihuela: 1692-1727.**
- p. 179 3.2.1 Nombramiento como maestro interino: 1692-1696
- p. 181 3.2.2 Posesión del Beneficio de Capellán Real anejo al magisterio de Capilla: 1696.

p. 183	3.3.3 Incidencias en el periodo inicial de su magisterio: 1696-1710
p. 183	a) Solicitud de permisos para la composición de villancicos y conclusión del incidente con el Capellán Real Ribes.
p. 185	b) Nombramiento de Mestre de Capela de Elche en 1699.
p. 186	3.3.4 Incidencias entre 1711-1727.
p. 186	a) Mathias Navarro, apoderado del Infante Madrona.
p. 187	b) El magisterio de Navarro durante el episcopado de Castilblanch.
p. 188	4. Situación social y relevancia posterior de Mathias Navarro.
p. 188	4.1 Situación económica de Mathias Navarro en 1727.
p. 190	4.2 Personalidad y valoración de Navarro en vida.
p. 193	4.3 Prestigio posterior de Navarro.
p. 195	CAPÍTULO VIII: La "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.
p. 195	1. Vicisitudes históricas durante el magisterio oriolano de Mathias Navarro.
p. 196	1.1 La "Música" durante la primera etapa del Magisterio de Navarro
p. 196	a) Influencia de la Escuela Valenciana.
p. 197	b) Los Problemas de la Guerra de Sucesión.
p. 201	1.2 Segunda Etapa del Magisterio: 1711-1727.
p. 202	a) 1711-1714. Máxima influencia del Cardenal Belluga.
p. 208	b) 1714-1718 Episcopado de don José Espejo y Cisneros.
p. 211	c) 1718-1727. En el Episcopado de Castilblanch.
p. 212	2. Estudio analítico de la evolución de la "Música".
p. 212	2.1 Evolución de la Sección vocal durante todo el magisterio.
p. 216	a) Los cantores entre 1692 y 1707.
p. 217	b) Los cantores entre 1707 y 1717.
p. 218	c) Los cantores entre 1718 y 1722.
p. 218	d) Los cantores entre 1723 y 1727.
p. 218	2. 2 Evolución de la sección instrumental durante todo el magisterio.
p. 223	3. La Guerra de Sucesión y su repercusión en la "Música".
p. 223	3.1 Efectos económicos.
p. 224	3.2 Efectos humanos: procedencia de los músicos.
p. 226	4. Factores de la transformación experimentada por la "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro.

PARTE SEGUNDA.

Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231. **CAPÍTULO IX: Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**
- p. 233 **1. Descripción de los legajos.**
- p. 233 **2. Contenido de la portada.**
- p. 235 a) Rúbrica
- p. 235 b) Forma
- p. 235 c) Título y dedicatoria.
- p. 235 d) Autor
- p. 236 e) Intérpretes
- p. 236 f) Fecha
- p. 237 **3. Terminología empleada en la catalogación.**
- p. 237 3.1 Número de catálogo y título normalizado.
- p. 239 3.2 Transcripción del *incipit* musical.
- p. 240 3.4 Signatura de partitura y signatura de partichela.
- p. 240 3.5 Forma musical normalizada (RISM 140) y relación abreviada de voces e instrumentos (RISM 160, 180 y 190).
- p. 242 3.6 Dedicación ceremonial.
- p. 242 3.7 Datación diplomática.
- p. 242 3.8 Relación de voces e instrumentos.
- p. 243 3.9 Epígrafe e *incipit* textual de cada movimiento.
- p. 243 3.10 Tonalidad.
- p. 244 3.11 Notación tonal.
- p. 244 3.12 Otras informaciones.
- p. 245 3.13 Catalogación de Climent.
- p. 245 **4. Índices del Catálogo.**
- p. 246 4.1 Índice formal.
- p. 253 4.2 Índice alfabético del Catálogo.
- p. 258 **5. Catálogo**

SEGUNDO VOLUMEN

Introducción 2ª Parte.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 **CAPÍTULO X: El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 465 **1. El contexto espacial: la Catedral y su entorno urbano religioso y civil.**
- p. 465 1.1 La Catedral.
- p. 468 1.2 Dedicación de las capillas catedralicias.
- p. 471 1.3 El lugar de la Academia y de la Práctica de la “Música”.
- p. 472 1.4 Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la “Música”.
- p. 475 1.5 Relación de la catedral con su entorno.
- p. 478 **2. El contexto temporal.**
- p. 478 2.1 El ceremonial de la catedral de Orihuela.
- p. 478 2.2 Horario diario y calendario anual.
- p. 478 2.2.1 Horario diario del ceremonial catedralicio.
- p. 480 2.2.2 Funciones diarias.
- p. 481 a) Hora de Prima y Vísperas
- p. 482 b) Hora de maitines
- p. 483 c) Hora de la Misa Conventual o Mayor.
- p. 484 **2.2.3 Ceremonias no diarias.**
- p. 484 a) El Asperges.
- p. 485 b) La misa de Nuestra Señora.
- p. 485 c) La salve.
- p. 486 d) Exposiciones del Santísimo.
- p. 486 e) La misa de San Sebastián y de las Almas
- p. 487 f) La Kalenda.
- p. 488 g) Doblas y Aniversarios.
- p. 488 h) Ceremonias procesionales.

p. 489	i) Ceremonias fuera de la Catedral
p. 489	j) Ceremonias eventuales
p. 491	CAPÍTULO XI: La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.
p. 491	1. “Los Días de Música”
p. 491	1.2 Los rasgos de la música según el rango ceremonial.
p. 493	1.2.1 Música ceremonial polifónica en las fiestas de seis capas o Dobles de Primera Clase.
p. 493	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 493	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 495	1.2.2 Música polifónica en las fiestas de cuatro capas o dobles de segunda clase.
p. 495	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 495	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 496	1.3 El Calendario de la Música.
p. 496	1.3.1 Días o fechas fijas de música.
p. 502	1.3.2 Días o fechas móviles de música.
p. 504	1.3.3 Presencia de la música en las diferentes horas.
p. 506	2. Presencia y función del “romance ceremonial” en al ámbito oriolano.
p. 506	2.1. Denominación.
p. 507	2.2. Origen y función del romance ceremonial en Orihuela.
p. 512	2.3. Presencia del romance ceremonial en el ámbito oriolano.
p. 512	2.3.1 El romance ceremonial en la Misa.
p. 523	2.3.2 Romance ceremonial en las celebraciones del Corpus.
p. 515	2.3.3 Romance ceremonial en las celebraciones de Navidad.
p. 515	a) El villancico de Kalenda.
p. 516	b) Los villancicos de Maitines.
p. 517	c) El romance ceremonial del día de Navidad.
p. 518	2.3.4 Romance ceremonial en otras celebraciones.

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 **CAPÍTULO XII: Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 520 **1. Notación y transcripción de compases y figuras: problemática y aspiraciones.**
- p. 520 a) Problemática inicial.
- p. 521 b) Aspiraciones de la transcripción.
- p. 522 **2. Análisis del “uso” métrico de Navarro.**
- p. 523 **2.1 Definición de Tiempo y Compás.**
- p. 523 **2.2 Grafía de los “Tiempos” modernos.**
- p. 524 **2.3 Análisis de la grafía de los compases mensurales.**
- p. 525 2.3.1 Coincidencias de la notación métrica mensural usada por Valls y Navarro.
- p. 526 2.3.2 Fundamentos de los rasgos irregulares del “uso” métrico mensural de Valls y Navarro.
- p. 533 **2.4 Articulación interna de los Tiempos mensurales y modernos.**
- p. 536 **2.5 Modificación del metro inicial en el transcurso de una composición.**
- p. 537 **2.6 El problema de la reducción de las figuras.**
- p. 539 **2.7 Modificación de la duración de una figura concreta.**
- p. 540 **3. Procedimiento de transcripción de compases y figuras.**
- p. 540 **3.1 Resumen del análisis y pauta de transcripción aplicada.**
- p. 543 **3.2 Tabla de transcripción de los compases mensurales..**
- p. 545 **3.3 Relación temporal entre los compases mensurales.**
- p. 545 **3.4 Relación temporal entre los compases mensurales y los modernos.**

p. 547	CAPÍTULO XIII: Análisis y criterios de transcripción: notación melódica, acórdica y del contingente interpretativo.
p. 547	1. Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico
p. 547	1.1 Planteamiento teórico de referencia
p. 549	1.2 Notación “modal” y resultado “tonal”.
p. 549	1.2.1 Procedimiento de “apuntación” de los Tonos.
p. 550	1.2.1 Cadencias y accidentales.
p. 554	1.3 Identificación y uso del cifrado.
p. 555	1.3.1 Cifrado que afecta a la naturaleza de la especie del acorde o a la duplicación de alguna nota constitutiva del mismo.
p. 555	1.3.2 Cifrado que resulta de la presencia de disonancias.
p. 557	2. Símbolos gráficos especiales.
p. 558	3. El elemento tímbrico y su notación.
p. 558	3.1 Terminología tímbrica.
p. 560	3.2 Identificación del contingente interpretativo.
p. 562	3.3 La “disposición” de los intérpretes vocales.
p. 565	3.4 La “disposición” de los intérpretes instrumentales.
p. 565	3.4.1 Función del coro instrumental implícito entre 1692 y 1713.
p. 568	3.4.2 Función de los coros instrumentales implícito y explícito entre 1713 y 1727.
p. 570	3.4.3 Interpretación de los “acompañamientos”.
p. 573	3.4.4 Función de instrumentos esporádicos.
p. 573	3.5 Ámbitos vocales e identificación de los instrumentos.
p. 573	3.5.1 Ámbito de las partes vocales.
p. 574	3.5.2 Identificación organológica de los instrumentos de la “Música” durante el magisterio de Navarro.
p. 579	3.6 Términos que alteran la emisión natural del sonido.

p. 580	CAPÍTULO XIV: Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 580	1. La estructura y la forma: terminología analítica.
p. 581	1.1 Conceptos formales y estructurales en el contexto teórico de Mathias Navarro
p. 583	1.2 Terminología analítica aplicada a la estructura.
p. 585	1.3 Terminología de la clasificación formal.
p. 585	2. Análisis de los factores que configuran la identidad formal.
p. 586	2.1 Importancia del factor ceremonial.
p. 587	2.1.2 Dedicaciones ceremoniales del romance de Mathias Navarro.
p. 588	a) Romance dedicado al <i>Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo</i> .
p. 589	b) El romance dedicado al Santísimo Sacramento.
p. 590	c) El romance dedicado a Nuestra Señora y otras advocaciones marianas.
p. 592	d) Romance a la Ascensión y a Santas Justa y Rufina.
p. 592	e) El romance reutilizado.
p. 593	2.2 El factor textual: identificación de las estructuras literarias presentes en el romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 594	2.2.1 Configuraciones poemáticas vinculadas al villancico.
p. 602	2.2.2 Cantadas y óperas.
p. 603	2.3 El factor musical: estructuras en el romance de Mathias Navarro.
p. 604	2.3.4 Identificación de las estructuras musicales.
p. 610	CAPÍTULO XV: Análisis músico-textual global.
p. 611	1. Romance de “tono alegre”.
p. 613	1.1 Rasgos músico-textuales de los villancicos de chanza.
p. 629	1.2 Rasgos músico-textuales de los villancicos jocosos.
p. 631	1.3 Rasgos músico-textuales de la jácara.
p. 633	2. Romance de “tono serio”.
p. 633	2.1 El villancico.
p. 650	2.2 Los Solos y los Dúos
p. 653	2.3 Las cantadas.

p. 662	2.5 Ópera o Villancico en Ópera.
p. 663	2.6 Trovas
p. 663	2.7 “Disposición” del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8 Elementos comunes del discurso musical del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8.1 Aplicación de los principios retórico-musicales en el romance de Navarro.
p. 667	2.8.2 Procedimientos retóricos organizativos.
p. 669	2.8 3 Procedimientos retóricos ornamentales
p. 675	2.8.4 Procedimientos retóricos significativos.
p. 680	CAPÍTULO XVI: Análisis músico-textual particular.
p. 684	1. Análisis de nº 1511, Villancico a 12 “Toquen a embestir” dedicado a las Santas Justa y Rufina.
p. 694	2. Análisis de nº 1327, Dúo <i>¡ Ah de las flores!</i>, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora..
p. 698	3. Análisis de nº 1345, villancico a 4 “<i>Al dormir el sol</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 701	4. Análisis de nº 1437, Villancico de chanza a 8 “<i>Los moriscos como han visto</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 705	5. Análisis de nº 1487, villancico de Kalenda “¡Qué nuevas armonías!”
p. 711	6. Análisis de nº 1459, Cantada a Dúo “<i>¡Oh quien fuera serafín!</i>” a Nuestra Señora.
p. 725	1. Análisis de nº 1446, Villancico a siete con instrumentos “<i>Marche el campo, toque al arma</i>”Al Santísimo Sacramento.
p. 735	8. Análisis de nº 1486, Villancico en ópera “<i>¡Qué misterio se esconde, en la región de oriente!</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 761	9. Análisis del nº 1412 Cantada para tenor e instrumentos “<i>En el refulgente trono</i>”, dedicada al Santísimo Sacramento.

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 **CAPÍTULO XVII: Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 777 **1. Procedimientos de datación.**
- p. 778 **2. Aplicación del procedimiento de datación absoluta**
- p. 778 **2.1 Composiciones sujetas a este procedimiento.**
- p. 780 **3. Elementos de datación relativa.**
- p. 783 **3.1 Aplicación del procedimiento de datación relativa**
- p. 785 **4. Evolución cronológica del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 795 **5. Desarrollo cronológico de los rasgos musicales.**
- p. 795 **5.1 Primera etapa: 1692-1710. Barroco Pleno.**
- a) Métrica.
- b) Sistema armónico.
- c) Forma, estructura y textura musical vocal.
- d) Instrumentos.
- p. 800 **5.2 Segunda etapa: 1711-1727. Barroco Tardío.**
- a) Métrica.
- b) Armonía.
- c) Forma, estructura y textura musical.
- d) Escritura vocal e instrumental.
- p. 809 **CAPÍTULO XVIII: Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**
- p. 809 **1. Apuntes sobre el entorno artístico: el Manierismo y el Barroco figurativos en la Gobernación de Orihuela.**
- p. 812 **2. Apuntes sobre los magisterios y evolución de la Música entre 1565 y 1727.**
- p. 813 **3. Rasgos estilísticos de la producción oriolana entre 1562 y 1609.**
- p. 813 **3.1 Cronología de los Periodos y Maestros de Capilla.**
- p.814 **3.2 Plantilla de la Música**
- p. 818 **4. La “Música” durante el Barroco Inicial y sus maestros de Capilla.**
- p. 820 **4.1 Cronología de los maestros de Capilla durante el Barroco Inicial.**

- p. 823 **4.2 Evolución de la “Música” durante el Barroco Inicial 1609-1676.**
- p. 825 **5. Barroco Pleno. 1676/78-1710.**
- p. 826 **5.1 Maestros de Capilla.**
- p. 826 **5.2 La “Música” durante el Barroco Pleno 1676-1710.**
- p. 831 **6. El Barroco Tardío entre 1711 y 1727.**
- p. 831 **6.1 La “Música” entre 1711 y 1727.**
- p. 832 **7. Transformación de la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Navarro.**
- p. 837 **8. Lectura simbólica del estilo policoral en las fuentes pictóricas oriolanas coetáneas.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía.

- p. 839 **CAPÍTULO XIX: Conclusiones.**
- p. 839 **1. Rasgos que singularizaban la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.**
- p. 842 **2. Evolución estilística de la Capilla Oriolana entre 1565 y 1727.**
- p. 845 **3. Mathias Navarro un “ilicitano de adopción”.**
- p. 846 **4. Rasgos evolutivos de la Capilla oriolana durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 848 **5. Función ceremonial de las composiciones en romance en la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 850 **6. Evolución estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 855. **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..

“Toquen a embestir”

“¡Al dormir el sol!”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo.

“¡Qué misterio se esconde!”

“En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

ABREVIATURAS.

Fuentes

13-XII-1678: Fecha de un Acuerdo.

ACO: Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, en Archivo de la Catedral de Orihuela.

ALENDIA: *Manual del Archivero, Tomo Iº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

ALENDIA II: *Manual del Archivero, Tomo IIº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

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

ArCO: Archivo de la catedral de Orihuela.

ArHE: Archivo Histórico de Elche.

ArHO: Archivo Histórico de Orihuela.

Arm: Armario.

bar: barchilla.

Cavdº : Cabildo

ch : cahíz

CN: Capellán del Número

CR: Capellán Real

Decrev. et Decreverunt etiam

Decrevt. Decreverunt

dhº :dicho

DICC I: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol I* manuscrito conservado en ArCO.

DICC: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol II* manuscrito conservado en ArCO.

Dn : Don

ettª : etcétera

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

fol: folio.

Ilmª: Ilustrísima

LECO: Libro de Entierros de la Catedral de Orihuela, en ArCO.

Leg: legajo.

LF: Libro de Fábrica

Lizdº : Licenciado

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

M: Maestro de Capilla

Nª Sª: Nuestra Señora

pª :para

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

PN: Protocolo notarial.

Rdº :Reverendo

Rl : Real (título Real)

Smº Sctº: Santísimo Sacramento

Sr.:Señor

Stª Iglª: Santa Iglesia

V.: Voz de un diccionario.

Vicº :vicario

vol: volumen.

Monedas

d: Dinés (valenciano)/ dineros (castellano)

D: Ducados

diec: Real Dieciocheno o dieciocheno

L: Libras
mrv: maravedís
R: Real de plata o de a dos.
Rv: Real de vellón.
s: Sous (valenciano)/Sueldos (castellano)

Musicales

#: sostenido
A 3v., a 4v. etc: a 3 voces, a 4 voces, etc.
A: Contralto (denominación técnica)
abué: oboe
acomp.: acompañamiento
AM: Anuario Musical.
Arm 1#: armadura con fa sostenido
Arm 1b: armadura con si bemol.
Arm 2#: armadura con fa y do sostenidos.
Arm 2b: armadura con si y mi bemol.
Arm 3#: armadura con fa, do y sol bemoles.
Arm 3b: armadura con si, mi y la bemoles.
Arm nat: armadura sin alteraciones.
Arm: armadura.
arp: arpa
B: Bajo (denominación técnica)
b: bemol
CA: Contralto (denominación histórica)
CB: Contrabajo (denominación histórica)
cifr.: cifrado
Claves altas: sistema de notación de claves altas.
Claves bajas: sistema de notación de claves bajas.
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: notas musicales (siempre en mayúscula).
Fa#: nota fa sostenido.
gen.: general
inst: instrumentos/ instrumentales
instrum: instrumentos/ instrumentales
Nassarre: Revista Nassarre de Musicología.
org: órgano
RM: Revista de la Sociedad Española de Musicología.
S: soprano (denominación técnica)
SEdeM: Sociedad Española de Musicología
Sib: nota si bemol.
SibM: Si bemol Mayor.
Sibm: Si bemol menor.
T: Tenor (denominación técnica)
Ti: Tiple (denominación histórica)
Tn: Tenor (denominación histórica)
vl: violín
vlc: violón

Introducción al Segundo Volumen

El concepto de análisis expuesto en el Preámbulo aboca necesariamente a un planteamiento multidisciplinar. La naturaleza del romance litúrgico hispano y oriolano en particular precisa necesariamente de este enfoque. Este tipo de composiciones, constituyen un elemento más del boato litúrgico en el que insertan y por su carácter efímero, son resultado de unos factores temporales y espaciales muy concretos.

La investigación que se expone en este trabajo está regida por estos principios analíticos multidisciplinarios y que configuran las cuatro partes en que se divide.

Contenido del primer volumen.

En la Parte Primera se aborda el análisis del contexto humano del romance litúrgico de Mathias Navarro y que se centra en los siguientes contenidos:

- Entorno histórico y artístico de ese momento.
- Evolución histórica y características de la “Música” hasta la fecha en que Mathias Navarro fue designado maestro.
- Rasgos de la “Música” durante el magisterio de Mathias Navarro: el sistema de acceso, rango y remuneración de los oficios musicales, la nómina de intérpretes y la relevancia de cada uno de ellos.
- Biografía de Mathias Navarro.

Toda esta información permite valorar la labor de Navarro al frente de la capilla oriolana, pero también aclarar aspectos relacionados con su creación musical en romance. El análisis y estudio de la nómina de músicos que sirvieron durante su magisterio, establece una pauta cronológica relacionable con la información contenida

II

en los legajos. Además ciertos hechos históricos influyen en la evolución de los rasgos de la música litúrgica oriolana durante el magisterio de Navarro.

El primer volumen se completa con el catálogo de las composiciones estudiadas y sus correspondientes índices, que constituye la Parte Segunda.

Contenido del segundo volumen.

En la Parte Tercera se abordan los aspectos materiales tanto contextuales como intrínsecos:

- Descripción y valoración del contexto ceremonial espacial y temporal el cuál permite identificar la función que realizaban estas composiciones.
- Análisis formalista de los elementos que intervienen en el discurso musical del romance ceremonial, y que permite establecer los rasgos de su lenguaje¹.
- Análisis crítico en el que, a partir de los datos anteriores, se establece la cronología de este repertorio y de la evolución del estilo de Navarro. Se aborda también la relación entre el romance litúrgico de Navarro y el desarrollo de la música y de las artes figurativas en ese mismo periodo.

La Parte Cuarta acoge únicamente las conclusiones y la Bibliografía.

El análisis formalista se establece paralelamente en dos enfoques: global y particular.

El análisis global se ocupa de los elementos del discurso musical comunes a todo el corpus estudiado: descripción, interpretación y transcripción de la grafía (altura, compás, material melódico y acórdico), contingente interpretativo, clasificación funcional, formal y estructural de estas composiciones y acercamiento a la naturaleza y características de sus textos.

El enfoque particular se centra en el análisis de nueve obras consideradas paradigmáticas de la evolución creativa de Navarro. Ambas “catas”, utilizando un argot arqueológico, son complementarias y tienen como finalidad establecer los rasgos característicos de la evolución del estilo musical de este compositor. Para ello se ha utilizado como fuente los tratados teóricos de Lorente, Nassarre, Joseph de Torres,

¹ LA-RUE, J.: *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía el ritmo y el crecimiento formal*, Ed. Labor, Barcelona 1989. En esta obra se establece la propuesta metodológica seguida en cuanto al análisis tradicionalmente denominado formal. Las tipologías de La Rue no son otra cosa que los elementos del discurso musical.

Rabassa y Valls, todos ellos escritos o publicados durante la vida de Mathias Navarro². Concedo un especial valor al último por varios motivos; en primer lugar Valls es rigurosamente coetáneo de Navarro y ambos pertenecen a la misma generación³; desarrollaron una carrera paralela, sólo que Navarro murió a edad más temprana; ambos ejercieron su magisterio en la Corona de Aragón; en el tratado de Valls queda sobradamente documentado el profundo conocimiento que el maestro barcelonés tenía de la tradición musical valenciana; en este mismo tratado se mencionan y teorizan rasgos musicales incorporados a la música litúrgica hispana durante el primer tercio del S. XVIII, presentes en las creaciones de ambos.

El análisis formalista se complementa con el catálogo insertado al final del primer volumen que incluye una ficha de cada una de las obras analizadas.

² Además de haberlos consultado directamente también me remito a trabajos publicados o inéditos que se centran en algún aspecto concreto de los mismos.

³ Valls nació en 1665 en Barcelona (HONEGGER, M, MARCO, T.: op. cit. p.549), y Navarro estimo que en 1666 o algún año antes.

Parte Tercera:

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Parte Tercera. Bloque 1. EL CONTEXTO CEREMONIAL.

Capítulo X: El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.

1. El entorno espacial: la catedral y su entorno urbano religioso y civil.

1.1 La catedral.

Montesinos en su *Compendio Histórico Oriolano*¹ remonta la fundación cristiana del templo de la actual catedral de Orihuela al siglo I y a la predicación de Santiago. Este templo fue sede diocesana hasta la llegada de los árabes en que fue convertido en mezquita aljama. Durante el periodo musulmán se mantuvo el culto cristiano en la Iglesia de San Julián localizada bajo el actual Santuario de la Virgen de Monserrate en el Rabaloché o Arrabal Roig².

Sea como fuere el solar de la actual catedral presenta un eje longitudinal Este-Oeste que coincide con la orientación habitual de los templos cristianos. La planta de su fábrica gótica, se inscribe en un rectángulo, rasgo que la relaciona con otros templos hispanos medievales levantados sobre mezquitas³. Actualmente, y también en la época de Navarro pasa por ser el templo catedralicio más pequeño de España, superado en envergadura por los otros dos templos más importantes de la diócesis, San Nicolás de Alicante (levantado a principios del S. XVII) y Santa María de Elche (en uso desde 1686), e incluso por otros de la propia ciudad de Orihuela.

Durante las dos primeras décadas del S. XVI el valenciano Pedro Conte realizó en una importante intervención arquitectónica que modificó la estructura original de la primitiva traza erigida según los cánones del gótico mediterráneo⁴. El resultado fue la compartimentación de planta y alzado en tres tramos: la cabecera con capilla mayor y

¹ MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, JOSÉ: *Compendio Histórico Oriolano*, Manuscrito fechado en 1794 y conservado en el Archivo de la Caja Rural Central de Orihuela. Esta magna obra en varios volúmenes relata la historia y describe el entorno geográfico de Orihuela y de su comarca. Ha sido objeto de ediciones parciales, algunas facsímiles, pero la mayor parte de esta obra permanece inédita.

² MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, JOSÉ (1745-1828) –MESEGUER IRLES, T.: Nuestra Señora de Monserrate y la fundación de la santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Orihuela: datos históricos recopilados de la obra en 14 volúmenes escrita por Josef Montesinos Pérez-Martínea de Orumbella; traducidas y copiadas por Trino Meseguer Irles, Orihuela 1986, p. 1 y 3.

³ SUREDA, J. y otros: *La época de las catedrales. El esplendor del gótico. Historia del Arte Español*, vol. V, Editorial Planeta, Barcelona 1995, p. 52.

⁴ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos. I La Catedral, Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia, 1984, p. 5-6.

girola, el espacio central llamado en las fuentes “el plano”, y el tramo de los pies dividido en tres naves.

El *plano* constituye una creación personal de Pedro Conte que por su originalidad, imprime a este templo de una marcada personalidad. Este arquitecto sustituyó el habitual crucero por un espacio cuadrangular que interrumpe el desarrollo de las tres naves que arrancan desde los pies del templo y que continúan en la girola. La superficie el *plano* es casi idéntica a los otros dos tramos y supera en altura a la nave central. La cubrición de este tramo central con una sola bóveda recorrida por nervaduras helicoidales acentúa la tensión estética entre el *plano* y los tramos de cabecera y nave, que se abren a él como dos apéndices, creando un efecto similar al que se establece entre la nave y la cabecera de la Catedral de Gerona. Como en ésta los muros perimetrales Norte, Sur y Este están ocupados por capillas, todas ellas de planta rectangular. Adosada al muro oeste, concretamente hacia el ángulo NO, está la torre de las campanas, en cuya planta baja se situó largo tiempo un Archivo, llamado en el S. XVIII, “cuarto de la cera”⁵.

Las obras que se acometieron tras la erección en Catedral y que se prolongaron hasta la última década del siglo no afectaron sustancialmente al aspecto interior del templo; estas intervenciones consistieron en la remodelación del costado norte (portada y dos capillas entre ésta y los pies) y a una serie de dependencias que se adosaron al muro de la cabecera (sacristía y aula capitular), todas ellas atribuidas o trazadas por Juan de Anglés, arquitecto vinculado desde la muerte de Jerónimo Quijano a los proyectos del Colegio de Santo Domingo y de la cabecera de Santiago, todos ellos en a propia Orihuela⁶.

La imposibilidad de ampliar el templo hacia los costados oeste, norte y sur motivó que se edificaran junto al muro de cierre de la cabecera un conjunto de estancias necesarias para el desarrollo de la vida catedralicia: la sacristía se situó adosada al ángulo NE y las Anteaula y aula capitular en el SE⁷. El acceso a ambos espacios se realizaba a través de portales abiertos en los extremos del muro de la cabecera. Tras este muro y sus edificaciones anexas se extendía el fosar, superficie a cielo abierto utilizada como cementerio. El muro perimetral del Fosar contaba con un portal sobre el cuál se erigió entre 1690 y 1691 una capilla dedicada a la Virgen de la Soledad, que ya contaba

⁵ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...*p. 109

⁶ GUTIÉRREZ-CORTINES, CORRAL, C.: op. cit. 87, 262, 524.

⁷ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...*p. 91 y 97.

con otra en el interior del templo, en la misma ubicación actual⁸. Atravesando el fosar se accedía a la antesacristía por un acceso que todavía se utiliza⁹.

Entre 1730 y 1750 se realizaron una serie de intervenciones arquitectónicas que modificaron toda esta zona: se levantó la capilla del Sagrario, con su correspondiente sacristía parroquial, y sobre ella el actual archivo¹⁰. Estas dependencias anejas respetaron la sacristía que levantara Anglés pero modificaron el aspecto del aula capítular, cuyo bello ventanal gótico se trasladó a otro lugar del templo¹¹. Paralelamente en aquellas décadas del S. XVIII el obispo Gómez de Terán, desarrolló una campaña para promover la ampliación de la catedral, que al final no tuvo efecto por la oposición conjunta de Cabildo y Concejo, a quien tocaba la gestión de la Fábrica catedralicia¹². Finalmente durante 1924 y 1923 se levantó sobre lo que quedaba del Fosar y unas viviendas particulares adyacentes, las dependencias del museo y el claustro, cuya fábrica del S. XVI procede del hoy parcialmente derribado Convento de la Merced¹³. Estas intervenciones coincidieron con una profunda restauración “neogoticista” del templo catedralicio, que se inició en la década de 1920 y que eliminó muchos de los elementos decorativos que habían caracterizado la fisonomía del templo durante los últimos siglos¹⁴. Durante este proceso restaurador se descubrió una estancia en el ángulo NE del templo que se denominó en un principio cantoría. Según Sánchez Portas, los rasgos de la cubierta de este espacio permiten situarlo en el siglo XV; este investigador considera que la calidad de la misma permite suponer que originalmente pudo desempeñar funciones “nobles”, como por ejemplo sala capítular.

El hecho de que la Catedral de Orihuela no dispusiera de claustro hasta el S.XX, puede estar relacionada con la total secularización que caracterizaba a los cabildos catedralicios hispanos en el S. XVI. Esta secularización se manifiesta en el abandono de la regla monástica y de la vida en común de los cabildos catedralicios y colegiales. Según Navascués “el claustro es el lugar en torno al que se organizaba la vida diaria del

⁸ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...* p. 79-80.

⁹ Este acceso se abre hoy al claustro que se edificó sobre el Fosar.

¹⁰ *Ibidem*, p.109. En 1747se acuerda que la verja de la antigua capilla de la comunión sirva de barandilla para subir a él.

¹¹ *Ibidem*, p.20-21.

¹² RAMÍREZ, J.A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Orihuela, Patronato Angel García Rogel, 1978.

¹³ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...* p. 28-30. Incluyen documentos sobre su construcción entorno a 1561 en el emplazamiento original, y otros de 1942-43, sobre su traslado a su actual ubicación sobre el fosar, tras las construcciones de la cabecera de la Catedral.

¹⁴ VARELA BOTELLA, S.: *Conservación y restauración de la Catedral del Salvador y su torre campanario*, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artistic, 1998.

clero que vivía en comunidad; los cabildos catedralicios siguieron habitualmente la regla de san Agustín hasta su secularización que se produjo entre la segunda mitad del S. XII y a lo largo del S. XIII; a partir de ese momento, y salvo contadas excepciones como la Catedral de Pamplona, el clero catedralicio sólo convivía en los actos litúrgicos y en las reuniones Capitulares”¹⁵. Cuando el Salvador de Orihuela se elevó a catedral, el proceso de secularización estaba tan avanzado que sólo se consideró preciso para acoger las nuevas funciones, añadir un aula capitular y una sacristía acordes con el nuevo rango. El clero de Orihuela no debió disponer de vivienda común y tampoco los infantes, tal y como ocurría en otros templos de la diócesis¹⁶.

El edificio catedralicio disponía en la época de Navarro de cuatro accesos, tres de ellos con desarrollo monumental. La Puerta de la Longeta (hoy de las Cadenas), en el centro del muro oeste, que se abre a una plaza cuadrangular; los Portales de Loreto y del Perdón (hoy de la Anunciación), se abren enfrentadas en los muros sur y norte a las dos principales arterias del casco antiguo, la Calle Mayor o del Obispo y la Calle de la Feria, respectivamente. Esta última es continuación en el núcleo urbano de una antiquísima vía de comunicación que une Alicante y Elche con Murcia y Andalucía¹⁷. El acceso desde el Fosar, no cumplía funciones litúrgicas notables.

1.2 Dedicación de las capillas catedralicias

La Capilla Mayor de planta poligonal y de reducidas dimensiones, se dedicó a los titulares del templo, el Salvador en su Transfiguración y Santa María. En 1609 se constituyó la Cofradía de Nuestra Señora de los Caballeros que tenía por titular la imagen de la Virgen que recibía culto en esta Capilla Mayor desde la edificación del templo en la Edad Media¹⁸. En la época de Navarro esta imagen presidía el Retablo

¹⁵ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en España: arquitectura y liturgia*, Lunweg, Barcelona, 2004. p. 25 y 28. El clero de Pamplona no se secularizó totalmente hasta el s. XIX. En torno al claustro se organizaban, al igual que en los monasterios, las celdas, refectorio, cocinas, archivos, scriptoria y salas capitulares.

¹⁶ CASTAÑO i LOPEZ, J-D.: “La figura del mestre de capella al Misteri d’Elx”, en *Festa d’Elx n° 46*, Ajuntament d’Elx, Elx, 1994, p. 98-99. En Elche el maestro impartía la docencia a los chicos de cor en su propia casa, que normalmente eran vecinos de la villa; pero en 1705 el Consell estipula que en caso de no hallarse ninguno de los chicos hábiles para realizar los papeles del Angel y de la María, el propio maestro estaba obligado a traerlos de fuera y durante los días de la Fiesta acomodarlos en su casa.

¹⁷ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...* p. 21.

¹⁸ GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante, Alicante 2005, p.

Mayor trazado por Antonio Caro y que éste mismo realizó junto con sus colaboradores entre 1690 y 1702, y dorado en 1706¹⁹.

El testero rectilíneo del templo estaba ocupado por las tres capillas que seguían en rango litúrgico a la mayor. La capilla central donde se ubicaba la pila bautismal y el altar parroquial, se dedicó al Santísimo Sacramento; en 1740 fue ampliada adquiriendo el aspecto actual. En ella estaba instituida la Cofradía del Santísimo Sacramento o Minerva. La del lado de la epístola está dedicada desde época medieval a Nuestra Señora del Rosario, cuya cofradía se instituyó en este templo en el S. XIII²⁰; la imagen actual data de 1633²¹, y el retablo y decoración actual de la capilla se realizó entre 1716 y 1717²². La capilla del lado del evangelio desde 1600 está dedicada al Santo Cristo y con anterioridad a Santa Ana. ha tenido a lo largo de la historia del templo distintas dedicaciones. En los extremos Norte y Sur del muro de la cabecera se sitúan los tránsitos a la sacristía y al Anteaula y Aula Capitular respectivamente.

El coro actual se talló durante el magisterio de Navarro. Responde a las trazas de Juan Bautista Borja y fue realizado por el tallista Tomás Llorens quienes lo realizaron entre 1718²³. Como es habitual en los coros españoles, el “cuerno o costado de la epístola, tenía un rango jerárquico mayor, razón por la que se denominó coro primero”²⁴.

En el siguiente plano se resume la función de los espacios y la dedicación de las capillas de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Navarro.

Imagen 10-1

¹⁹ VIDAL BERNABÉ, I.: *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*, Universidad-CAPA, Alicante, 1990, p. 95 y ss. Este retablo fue destruido en 1828.

²⁰ GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías y...*p. Cuando en el s. XVI se establecieron los dominicos en Orihuela, crearon otra Cofradía del Rosario, con sede en al Iglesia de Santo Domingo. Los problemas que surgieron se solucionaron unificando ambas cofradías de Rosario en una con sedes y lugares de enterramiento La Catedral y Santo Domingo.

²¹ SANCHEZ PORTAS, J.: “Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela”, en *Revista Oleza*, Orihuela, Septiembre de 1982.

²² VIDAL BERNABÉ, I.: *Retablos...* p. 116 y ss.

²³ *Ibidem*, p. 39 y ss. y SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Y MARTÍN CASELLES, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Valencia, Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1986, p. 61 El sentido de la lectura iconográfica coincide con el rango de cada una de sus costados. Se inicia en el testero, prosigue en el Coro de la epístola (primer coro), y culmina en el coro del Evangelio (segundo coro)

²⁴ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en...*p. 46. En Toledo el de la epístola se denomina del Arzobispo, y el del evangelio del Deán. La denominación y rango jerárquico se mantuvo cuando se produjo el cierre de la puerta central del coro para colocar la silla episcopal centrada, permitió la ubicación en el antiguo vano, de cara al ingreso principal de la capilla de la Virgen de la Estrella. Con ella se pone inicio a las capillas y altares del trascoro. P. 49. El modelo toledano, que seguía al compostelano fue luego imitado en otros templos hispanos; especialmente significativo es en el caso de Sevilla, que a su vez inspiró los templos hispanoamericanos.

1.3 El lugar de la Academia y de la Práctica de la “Música”.

Durante el magisterio de Navarro y estimo que desde el S. XVI, las sesiones de lección y práctica se desarrollaban el Anteaula Capitular que, de este modo se convirtió en la “sede” de la “Música”. Se trata de un espacio amplio y cuadrangular que sirve de vestíbulo al Aula Capitular, y limitado por ésta (E), la actual capilla de la Comunión (N), la Capilla de los Loaces y la del Rosario (O), y el muro perimetral (S). En 1578 Juan Anglés concierta con el cabildo la conclusión de las obras de lo que sería el Aula Capitular, y unos años después las trazas y realización de los portales de Aula y Anteaula, éste último abierto a la capilla de los Loaces, en la esquina SE del templo²⁵. Salvo obras de reparación²⁶ este espacio permaneció sin modificación hasta 20 años después de la muerte de Navarro.

En la década de 1740 la ampliación de la capilla de la Comunión afectó al Anteaula capitular que vio reducido su espacio²⁷. Es de suponer que el Anteaula capitular en la época de Navarro tendría la misma anchura que el Aula Capitular y que por lo tanto tendría una superficie mayor de 614 palmos, medida que tenía en 1748, cuando tras las reformas comentadas, se pagó su enlosado²⁸. Todas estas reformas se remataron en 1751 cuando se levantó una nueva portada de cantería para el Anteaula (en la mencionada capilla de los Loaces hoy de Santa Catalina)²⁹.

En el Anteaula se encontraba el Armario de la “Música”, donde se guardaban los libros de coro y la *música a papeles* que custodiada en la Catedral. Este Armario se conserva en el actual Archivo. Además de éste consta que para el servicio del maestro de capilla, había otro armario en la capilla de las Ánimas.

Durante el magisterio de Navarro se recompuso el órgano grande y se compraron varios instrumentos. El primer órgano fue construido en 1591 por el maestro organero flamenco Juan Brenoso, residente en la Corte. La tubería y mueble de este órgano debió ser sustituido o muy modificado entre 1685 y 1690 por Bernat Llop y Roque Blasco. Este instrumento sufrió varios reajustes durante el magisterio de Navarro;

²⁵ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...* p. 91-93. El portal del Aula se valoró en 90L y el del Anteaula en 50L.

²⁶ *Ibidem*, p. 8. En 1666 se realizan obras de consolidación en el muro perimetral del aula y Anteaula, jnto con otras reformas en otros lugares del templo.

²⁷ RAMÍREZ, J.A.: op. cit p. 30. Por la Junta de Fábrica se sabe que Jaime Sánchez tiene rematada la obra de la Capilla de la Comunión, y está construyendo la sacristía, aula, Anteaula y archivo.

²⁸ NIETO FERNÁNDEZ, A: *Orihuela...*p. 94. El 11-III-1748 se pagó a Tomás Martínez el enlosado del Anteaula y del aula, cuya superficie era al mayor del doble del Anteaula: 1375 palmos.

²⁹ *Ibidem*, p.95. El 24-II-1751 Cristóbal Sánchez recibió 122L, 10s y 5d por la portada de cantería del Anteaula Capitular. También aparece en RAMÍREZ, J.A.: op. Cit. p. 33 122L 6s 5d por la portada de la puerta y antesala capitular.

se reafino en 1699, se “arregló” en 1716 y se “compuso” con dos nuevos registros en 1723 y con otros muchos más en 1725, siendo artífices de estas modificaciones el oriolano José Granell y el valenciano y vecino de Orihuela Agustín Navarro respectivamente³⁰. En cuanto a los restantes instrumentos, es preciso estacar que desde el S. XVII la Catedral adquirió instrumentos para los cuáles paralelamente creaba dotaciones salariales. En 1630 compró a un tal *Mn. Barceló un bajón, tiple y chirimía*³¹, y posteriormente otro bajón en 1646. Por los motivos expuestos en el Capítulo IV, considero que el término *tiple* se utiliza en el Acuerdo de 1630 para definir la corneta. No he encontrado referencia sobre la compra del apa que debió adquirirse entre 1630 y 1653, cuando consta documentalmente que se usaba.

En 1711 se compró un clavicordio, posiblemente en Madrid, donde se adquirieron los dos abueses en 1713, tal y como ya se ha apuntado. El 11 de enero de 1714 se acuerda comprar un violón; a juzgar por la expresión “un violón que se vende”, presente en esta acta, el vendedor debía encontrarse eventualmente en la propia ciudad³². Unos meses después el 8 de noviembre de ese mismo año se acuerda la compra de un violín. El violín debió adquirirse en Alicante, a partir de la mención que se hace de un eclesiástico alicantino:

*Decrevt. Etiam que el Sr. Canonigo Viudes escriba a Mosen Berenguer en nombre del Cavº para que luego, luego haga venir al Musico del violin que se alla en dicha ciudad estudiando y que si en dicha ciudad se encuentra un Biolin de garbo lo compre*³³.

La ciudad a la que se alude debe ser Alicante pues don Juan Berenguer regía las Mayordomías de Alicante en el periodo desde 1711³⁴. Debían ser instrumentos importados a través de los mercaderes genoveses establecidos en Alicante y Orihuela. A partir de las pinturas de Bartolomé Albert el Joven en la Capilla de la Comunión del Convento de la Inmaculada de Onil, se puede establecer que respondían a la tipología establecida por los luthieres italianos de finales del S. XVII, y que básicamente es la misma que la actual³⁵.

1.4 Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la Música.

³⁰ NIETO FERNÁNDEZ, A: *Orihuela en sus documentos...* p. 111-120.

³¹ DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 20-IV-1630.

³² ACO, vol 17, fol. 4 . Acuerdo de 11-I-1714.

³³ ACO, vol 17, fol. 70v y 71r , Acta de 8-XI-1714.

³⁴ ACO, vol17, fol. 76 v.

³⁵ PINTO, R.: *Manual del Luthier*, Parragón, Barcelona 1988.

El reducido tamaño del templo catedralicio oriolano³⁶ y la concepción arquitectónica del mismo hace que tanto en alzado como en planta, este edificio se articule en tres tramos (girola, plano, tres naves) que reflejan la diferente funcionalidad litúrgica (altar-fieles-coro), de su espacio cultural, y que constituye una variante del denominado “modo español”³⁷. Al igual que ocurría con la organización de la Música, el propio edificio catedralicio oriolano se erige en metáfora arquitectónica de la definición que de sí da la Iglesia de la Edad Moderna como comunidad “no de iguales”. La identidad existente entre los espacios exclusivos del clero, altar y coro, y que se abren a sendos costados del plano, se visualiza en Orihuela con las similitudes y pareja magnificencia de sus respectivas rejas de cierre, consideradas por algunos entre las de mejor factura del S. XVI.

En Orihuela el espacio de los fieles, contrariamente a lo habitual, se convierte en el eje de todo el templo³⁸. Desde el *plano* se tiene perspectiva visual y sonora de los principales actos litúrgicos, y especialmente de la música; en su centro se colocaban los catafalcos fúnebres para conmemorar el fallecimiento o aniversario de ciertas personalidades, Papas y Reyes³⁹. También en el centro de ese espacio la víspera de la

³⁶ El tramo de las naves apenas sirva para contener el coro líneo. Entre el trancoro y la puerta de la fachada de los pies hay una distancia de cuatro metros. El tramo central o *plano* presenta una solución arquitectónica similar a la Sede de Gerona, pero conceptualmente más complejo; el tratamiento arquitectónico girondense de nave única y elevada por encima del resto de la construcción se aplica en Orihuela sólo a la zona que ocupan los fieles, manteniendo los pies y la cabecera, lugares donde se sitúa el coro y altar, la articulación habitual de los templos góticos en tres naves y girola respectivamente. Posiblemente lo exiguo de este espacio motivó que ni fuera usado como altar parroquial, como ocurre en otras catedrales como la de Lugo (RIVAS CARMONA, J.: “El trancoro: de muro a capilla”, en *Actas del simposio Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Fundación Barrié, A Coruña 2001, p. 204). En Orihuela la sede parroquial se encuentra en la Capilla de la Comunión situada en la cabecera del templo.

³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en...* p. 25 y ss. Navascués subraya como las diferencias entre los templos catedralicios románicos y góticos no se reducen a cuestiones estilísticas sino a diferentes concepciones espacio-litúrgicas, fruto de la secularización de los coros catedralicios. En este sentido destaca que los modos francés, español e inglés surgen durante el s. XIII cuando se acentúan las diferencias litúrgicas entre ellos. Los templos resultantes son fruto de estas modificaciones, de manera que la ubicación del coro configura la totalidad del conjunto arquitectónico. En las p. 30-31 destaca El *modo español*, se caracteriza por la ordenación “en el eje mayor de la iglesia de los elementos altar-fieles-coro-trancoro-fieles, que permitía a estos últimos participar tanto del ceremonial solemne entre el altar y el coro, como la asistencia al culto ordinario que se celebra siempre en el trancoro, tal y como puede verse en la catedral de Lugo, dando sentido y uso al espacio que queda hasta los pies de la Iglesia”. Este esquema espacial se reduce en Orihuela a la fórmula altar-fieles-coro, lo cual supone una notable modificación del planteamiento espacial y litúrgico del conjunto del edificio y que también se traduce en su concepción arquitectónica, y en el lugar que ocupa la Música.

³⁸ *Ibidem*, p. 58. Normalmente la ubicación del coro configura el conjunto arquitectónico. Para el arquitecto del s. XVI Rodrigo Gil de Ontañón el coro debía situarse “donde se cruzan las diagonales con los paralelos de todo el edificio”.

³⁹ LV fol. 60r y v.

Asunción se colocaba una cama donde ocupada al día siguiente por la imagen yacente de María, según una costumbre muy similar a la que todavía pervive en Elche⁴⁰.

En la sede oriolana el lugar donde se ubicaba la Música era el Coro, donde por otro lado tenían asiento asignado el maestro de capilla y nueve de los principales cantores. Los intérpretes no eclesiásticos debían acceder a él, como ya se ha dicho con ropa oscura y golilla, y como los acólitos, podrían acomodarse en unos bancos situados delante de los coros derecho e izquierdo⁴¹. Excepcionalmente el Cabildo consentía que los músicos abandonaran el coro para tañer o cantar en otros espacios del templo. Así ocurría durante el verano y durante las celebraciones del Corpus; en 1622 se acordó que debido a las altas temperaturas veraniegas se cantaran las vísperas *en el plano*, y que *para ellos durante las vísperas se cierren las puertas de arriba y de abajo, y que sólo esté abierta la del fosal*⁴²; en 1632 esta norma se extendió a las primeras vísperas del Corpus y a las siguientes excepto a las del día (segundas) y Octava, debido a que tras ellas se celebraba la correspondiente procesión⁴³.

La prohibición de cantar fuera del coro se extendió a partir de 1620 incluso al balcón del órgano grande⁴⁴. Esta norma revela que salir del coro durante los oficios era considerado un privilegio que sólo gozaban los Capitulares, que salía colegiadamente del mismo para escuchar el sermón más cómodamente⁴⁵;

La colocación del órgano grande en el *plano*, sobre el Portal de Loreto, no es una anomalía casual, por el contrario sirve para enfatizar el efecto de la música sobre quienes ocupan ese espacio. De esta forma siempre que intervenía el órgano grande y sin necesidad de que se desplazara la capilla, (lo cuál, es siempre que hay polifonía tanto latina como romance)⁴⁶, la música polifónica se emitía desde dos focos, el coro y

⁴⁰ LV, fol 56r.

⁴¹ LV, fol 11r. Así se desprende también de las sanciones impuestas a los músicos no eclesiásticos por mantener una actitud incorrecta en el coro. En este sentido destaca la siguiente voz del DICC I, V. M° de Capilla, Acuerdo de 30-X-1628: *El M° de Capilla pretendió entrar en el coro con diferentes ropas de los otros de su clase; y el cabildo acuerda que no se de luga a esto; y que el entre con uceta y sobrepelliz en los días de Música, a llevar el compás; pero que no gane las horas sino el salario solamente. Mas verisimil es que él no estaría ordenado in sacris, y por consiguiente su pretensión sería no entrar como los otros capellanes reales, pero allí no hay luz, ni después para desatar esta duda.* El hecho de que sólo se le concediera entrar cuando había de “hechar el compás” indica que la capilla interpretaba desde el coro.

⁴² DICC I, V. Vísperas, Acuerdo de 11-VII-1622.

⁴³ DICC I, V. Vísperas, Acuerdo de 8-V-1632.

⁴⁴ DICC I, V. Cantar en el órgano, Acuerdo de 3-I-1620. *Prohíbelo a todos el Cabildo, sino es con licencia suya.*

⁴⁵ Para ello en 1716 el cabildo acordó colocar a lo largo de la reja del coro, del lado del plano unos bancos. ACO, vol 17, fol. 181v, Acta de 10-I-1716: *Decrevt. que cometen al Sr. Arzediano haga hazer los vancos que ha discurrido para oír el Ilte. Cavildo los sermones fuera del Coro, y los de la Capilla Mayor.*

⁴⁶ Hay que excluir en este caso las cantadas, dúos o solos, que no tienen un efecto polifónico.

el balcón del órgano (donde estaba la correspondiente tubería), ambos abocados al plano. Los receptores de este efecto estereofónico eran los fieles, cuyo lugar era el plano y no el cabildo, como ocurre en la mayoría de las catedrales cuyos órganos están situados sobre el coro.

A partir de estos rasgos se puede establecer que la ubicación de las fuentes sonoras musicales de este edificio catedralicio no es “estamental”, sino fenomenológico, concepto muy presente como se expone más adelante en los músicos del ámbito mediterráneo⁴⁷. En este sentido esta lectura del diseño espacial parece anticipar las ideas litúrgicas contrarreformistas pues no en vano todo el “edificio litúrgico trentino”, incluida la música, tiene como misión mover a piedad a los fieles.

La efectividad de la disposición de los elementos con que contaba este reducido templo, debió tenerse en cuenta cuando se desestimó avanzado el S. XVIII la posibilidad de trasladar la sillería del coro a nueva Capilla de la Comunión, tras la girola⁴⁸. De haberse realizado ciertas celebraciones corales como los maitines de Navidad hubieran experimentado un serio quebranto por la imposibilidad de asistir los fieles a ellos.

1.5 Relación de la catedral con su entorno.

También el *plano* es el vínculo entre el templo y el espacio civil pues a él se abren enfrentados los dos Portales laterales; estos dos accesos son los preferidos para entrada y salida de las procesiones “de fuera”, que discurrían en el exterior del templo. La catedral de Orihuela al no disponer hasta el S. XX de claustro estaba intensamente relacionada con su entorno civil.

Las procesiones denominadas claustrales salían del coro y recorrían la girola y las naves laterales del coro en sentido inverso a las agujas del reloj. La Música abandonaba el Coro en las procesiones “de fuera”, que se celebraban en las principales festividades, y que deambulaban por las calles que rodeaban al templo, o bien “por la ciudad”.

Frente al Portal Sur, en la Calle Mayor, se levanta la Capilla de Loreto, que era utilizada como apéndice del propio templo. Esta capilla de gran antigüedad estaba

⁴⁷ VALLS, F.: op. cit. fol 110v. Valls señala que el compositor debe tener en cuenta la especialidad del templo en que debe interpretarse su música. Pone ejemplos de composiciones destinadas a templos pequeños y a templos grandes; entre estas últimas destacan las creaciones de Ortells para la espaciosa catedral valentina.

⁴⁸ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...*p. 109.

adosada al antiguo Hospital del Corpus Christi, sobre el que se levantó el palacio episcopal, siendo reconstruida en varias ocasiones, la más reciente en 1723⁴⁹.

Todo el solar de esta ermita y el de la catedral, excepto la capilla mayor y el coro, estaba ocupado por “vasos” (fosas) de enterramiento, que anualmente se saneaban. Durante ese periodo que duraba aproximadamente un mes el boato catedralicio se trasladaba a la iglesia cercana del convento de Santa Lucía⁵⁰.

El ceremonial catedralicio incluía también las otras dos parroquias de la ciudad, y el convento de San Sebastián. El Cabildo iba en procesión los días de Santiago y los Santos Abdón y Senén (30 de Julio), a la Parroquia de Santiago⁵¹; el 25 de julio por ser la festividad del titular de Parroquia y el día de los Santos de la Piedra, por un voto que se realizó en el s. XV por atribuirles la extinción de una epidemia de peste⁵². A santa Justa y Rufina el 17 de julio, con motivo de la conmemoración de la Reconquista de la ciudad en el S. XIII, que tuvo lugar el día de su festividad⁵³. El Cabildo atravesaba el río y el Arrabal de San Agustín sólo los días de San Sebastián y de San Roque para celebrar misa solemne en el Convento de San Sebastián⁵⁴, levantado junto a la Puerta Sur de la ciudad, en conmemoración de un voto realizado por la Ciudad en el S. XV cuando la población quedó libre de una grave epidemia⁵⁵.

Las Parroquias de Santiago y Santa Justa experimentaron una transformación arquitectónica conceptualmente similar durante los S. XVI y principios del XVII. Aunque el estilo de estas intervenciones es distinto, en ambos casos se derribó la capilla mayor y en su lugar se levantó un cuerpo arquitectónico que, aunque unido a las naves, presenta una planta central. Este espacio constituye un verdadero coro de cabecera, que adquiere su verdadero sentido en las fechas en que se desplazaba a estos templos el boato catedralicio; ambas capillas mayores tienen espacio suficiente para acoger Cabildo y Música, conforme las disposiciones del Concilio de Trento⁵⁶. La Iglesia de Santiago, al contrario que ocurrió con la de Santa Justa, no perdió su mobiliario

⁴⁹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II, p. 262.

⁵⁰ GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías...*p. 372. Se conserva un plano de enterramientos fechado de 1569 en el que figuran pormenorizadamente la adjudicación de todos los “vasos” o fosas de la catedral. Este plano es reproducido en la p. 373

⁵¹ LV, fol 54v.

⁵² VILAR, J. B.: *Orihuela...*p. 109.

⁵³ LV fol 54r.

⁵⁴ LV, fol 57v.

⁵⁵ VILAR, J.B.: *Orihuela...*p. 387 y ss.

⁵⁶ CALÍ, M.: *De Miguel Ángel al Escorial*, Akal SA, Madrid 1994. Este trabajo aborda en profundidad el efecto de las ideas contrareformistas sobre las artes figurativas, destacando su efecto en una serie de artistas italianos y españoles de formación miguelangelesca. Sobre todos ellos pesó profundamente el Tratado de Carlo Borromeo sobre la arquitectura eclesiástica. Destacan las pp 33-66 y 253-314.

litúrgico durante la Guerra Civil y conserva la sillería coral adosada al cancel que separa el presbiterio de la nave.

La Parroquia del Salvador y posteriormente catedral, en su calidad de principal templo de la Ciudad y Gobernación estuvo desde la Reconquista íntimamente vinculada con los poderes civiles. Alfonso X señaló que las reuniones del Consejo de la ciudad tuvieran lugar en éste templo, y así fue hasta que el poder municipal contó con sede propia; igualmente en este templo juraba sus funciones el Gobernador que tenía sede en la Ciudad. Por éste motivo el Clero del Salvador, luego Cabildo Catedral invitaba en ciertas celebraciones al Consell y al Gobernador; los primeros tenían señalados en el interior de la Capilla Mayor cuatro escaños frente a otros tantos del Cabildo eclesiástico y de la Silla Episcopal⁵⁷; igualmente la Ciudad ocupaba en las procesiones catedralicias un lugar concreto de acuerdo con el rango que ostentaba.

Actualmente en Orihuela se conservan cuatro magníficos órganos monumentales, situados respectivamente en la Catedral, y las iglesias de Santo Domingo, Santa Justa y Santiago⁵⁸. Sólo el de Santo Domingo existía tal cuál en la época de Navarro, pues aunque el de la Catedral ocupa el mismo lugar que el construido en el S. XVI cuando el templo accedió a la dignidad catedralicia, el instrumento actual fue construido años después de la muerte de Navarro⁵⁹. En vida de Navarro los órganos de Santa Justa y Santiago se situaban en el muro lateral de la nave sobre el arco de una capilla⁶⁰. La Catedral era el único templo de la ciudad que contaba con capilla de música; la iglesia de Santa Justa contaba en 1643 con dos infantes de coro sin embargo hasta 1731 no contaron con un maestro que les enseñara a leer y escribir; la plaza de organista de este templo no se creó hasta 1727⁶¹. Santiago no contó con infantes de coro o bonacillos hasta 1710, para los que en 1724 se contrató un “maestro de niños”; en época de Navarro no contaba con organista, y no lo tuvo hasta fecha muy posterior⁶².

El Colegio de dominicos y el de la Compañía solicitaban para sus principales celebraciones la presencia de la Capilla de la Catedral, normalmente por mediación del

⁵⁷ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...*p. 144-145.

⁵⁸ FERRE DE MERLO, L.: *El órgano barroco en los templos de la provincia de Alicante: su arquitectura*, Alicante, Universidad de Alicante 1999. Los datos que ofrezco están extraídos de esta publicación.

⁵⁹ NIETO FERNANDEZ, A.: *Orihuela...*p. 120

⁶⁰ *Ibidem*, p. 275, 413

⁶¹ *Ibidem*, p. 323

⁶² *Ibidem*, p. 451

Obispo o del Consell; normalmente el Cabildo accedía a ello con ocasión de la festividad de Santo Tomás de Aquino (7-III)⁶³.

2 El contexto temporal.

2.1 El ceremonial de la catedral de Orihuela.

El Libro Verde regía el devenir litúrgico de la Catedral de Orihuela. Aunque su redacción original data de 1604, la copia actual fue redactada en castellano durante la segunda década del S. XVIII, coincidiendo con el magisterio de Navarro, e incorporando, tal y como refleja su redacción, las modificaciones introducidas hasta ese momento. Este hecho le confiere un valor especial en cuanto revela con exactitud cómo era el ceremonial catedralicio para el que fueron compuestas las obras musicales de este maestro de capilla. Por otro lado este manuscrito cuidadosamente encuadernado, mantuvo su vigencia hasta fecha bastante posterior, tal y como reflejan las notas introducidas en los márgenes y en los folios finales del documento, reservados para ello.

Para la redacción de los siguientes epígrafes dedicados a la descripción del ceremonial de la Catedral de Orihuela durante los años del magisterio de Mathias Navarro, se han utilizado los datos contenidos en el Libro Verde, complementados con otros extraídos de las actas capitulares.

2.2 Horario diario y calendario anual.

2.2.1 Horario diario del ceremonial catedralicio.

Las campanas de la torre de la catedral marcaban el horario y calendario litúrgico; servían de aviso y exteriorización de las funciones corales, señalaban las horas de oración privada, solemnizaban las principales fiestas del calendario anual religioso, y realizaban una serie de funciones civiles de diversa naturaleza, pero siempre bajo la orden del presidente del Cabildo.

Entre estas últimas figuran las habituales acciones de gracias por acontecimientos felices, especialmente aquellos relacionados con la Casa Real (natalicios, desposorios, entronizaciones), o por victorias militares⁶⁴. Peculiar resulta el

⁶³ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 3-III-1672. *Que por la mediación de la ciudad, q. Por decir la Missa el Sr. Qr., que es capitular, y assistir los doctores, pidió al Cabildo, concediese el que pasase la Capilla de Musica de la Ctr. A la fiesta de Srº Tomas de Aquino, y que el Mº de Capilla entendiese, que no se le daba licencia para ir a ninguna otra festividad del Colegio, sino a esta. It. Que él vea la limosna que le han de dar: 3 de Marzo. Contradixo el Sacriste.*

⁶⁴ LV, fol. 9v.

*toque de nulo*⁶⁵ relacionado con funciones taumatúrgicas que en aquella época se concedía al sonoro tañer de las campanas:

Tiene obligacion de tocar a nublo siempre que se le mandara ô abra necesidad por averse experimentado en diversos tiempos y nublados, y casi siempre, sehan deshecho los nublados y tambien tienen la mesma obligacion de tocar los dias de grande niebla mayor mente por el mes de Mayo, pues por este trabajo sele da algun caiz de trigo.

Las *arboladas* (actualmente se denomina volteo de campanas) es una expresión de alegría, una señal de la importancia de lo que se celebra, y se reservaban únicamente a las fiestas dobles de Primera Clase o solemnes, y al día antecedente (víspera). En estos casos el campanero:

*Tocara en las arboladas una hora entera (destemodo) Por la mañana empezara antes de amanecer; a medio dia desde las onze hasta las doze; y de noche a la hora que se hacostumbra por aver en esto variacion según los tiempos; el modo de dexar en estas Arboladas ya lo saben los campaneros, y por lo tanto lo omito y no lo advierto*⁶⁶.

Estos tres toques de las arboladas coinciden con los toques de oración que se realizaban al Alva (laudes), a medio día (Ángelus)⁶⁷, y a *prima noche* (Ave María)⁶⁸. El sacristán semanero, tenía obligación de avisar al campanero antes de laudes, para que este iniciara su trabajo⁶⁹; el toque del Ave María marcaba el final del día litúrgico, y tras él la catedral cerraba sus puertas. Por ello el campanero debía *baxar con toda presteza dela torre y cerrar todas las puertas dela Iglesia; poniendose en el Pilar de San Christobal, sin menearse de halli hasta que aya reconicido el sacristan semanero toda la Iglesia; y llegue dada la buelta a el: por si algun ladron va delante del sacristan escondiendose de la luz que lleva*⁷⁰.

Los toques de coro servían para marcar el desarrollo de la liturgia coral, por lo que se repetían diariamente, sin embargo sus características y duración varía según el rango litúrgico del día. Por este motivo el Libro Verde señala que el Campanero *tiene obligacion de saber que la Iglesia tiene diferentes clases de festividades, y por lo tanto ay diferentes modos de tocar; ay Dobles de primera clase, como se ha dicho, Doblas de*

⁶⁵ Localismo que significa nublado.

⁶⁶ LV, fol. 7v

⁶⁷ *Ibidem*, fol. 9r.

⁶⁸ *Ibidem*, fol. 9v.

⁶⁹ *Ibidem*, fol. 3r.

⁷⁰ *Ibidem*, fol. 9v.

*segunda clase, Doble mayor, Doble de entreaño, semidoble, feria de entreaño; feria de Adviento, Quaresma y viglias*⁷¹.

El concepto de solemnidad adquiere una definición sonora idéntica tanto en lo que se refiere a campanas como a la música: aumento de intervenciones, mayor duración de las mismas y realización más compleja. Todo ello se traduce en que en los días solemnes las campanas suenan más veces, durante más tiempo e intervienen mayor número de ellas, lo que precisa en estos días la intervención de un segundo campanero.

*En estas festividades (dobles de primera clase o días solemnes) se tocara solemnisimo como lo saben los campaneros: hara señal â Primeras Visperas, Missa mayor del dia de la festividad, como en las segundas Visperas; y siay Arbolada, y Procession, ora sea pordentro de la Iglesia ora sea por fuera, como el dia del Corpus, tocara de la misma suerte*⁷².

2.2.2 Funciones diarias

Los oficios se desarrollaban por lo tanto en tres sesiones; la de mañana comprendía de prima a nona inclusive y en su transcurso se celebraba la misa conventual, la de tarde abarcaba de vísperas a completas, y la sesión nocturna incluía únicamente los maitines. El inicio de prima y vísperas era fijado por el Cabildo, y tradicionalmente variaba según la estación, sin embargo el horario de la misa conventual y maitines variaba según el calendario litúrgico.

En Orihuela las campanas señalaban diariamente las horas de prima, misa, y vísperas respectivamente con tres toques sucesivos, y los maitines con dos⁷³; cada uno de ellos tenía diferente finalidad; el primer toque servía *por despertada*⁷⁴ y tenía la función de avisar de la proximidad del inicio de la función litúrgica, el segundo *para entrar en el coro*, y el tercero *para entrar en el oficio*⁷⁵. El último de los toques debía coincidir por lo tanto con la hora señalada para el inicio de los oficios, que además se indicaba también en el interior de la catedral mediante señales acústicas; este cometido era responsabilidad del sacristán semanal que:

Tiene obligacion el hazer señal para empezar el Coro y Oficio divino y para estar contoda puntualidad y que no aya falta, estara esperando que los Acolitos hayan encendido el Altar y dejada la campana del Coro, que el campanero

⁷¹ *Ibidem*, fol. 7r.

⁷² LV, fol. 7v.

⁷³ *Ibidem*, fol. 8v: *En las Visperas y missa conventual ordinariamente tocara tres toques, y para Maytines quando es fiesta solemne tambien hara otros tres como se ha dicho; pero sino es solemne solo hara en Maytines dos.*

⁷⁴ *Ibidem*, fol. 9r, Se utiliza esta expresión tan plástica para señalar la finalidad del primer toque de vísperas.

⁷⁵ *Ibidem*, fol. 8v, utiliza ambas expresiones referidas a los toques segundo y tercero de prima.

*allevado a buelo, (y entonces) tocara por la mañana para empezar Prima tres golpes con el cimbalillo que esta en el cancel, y para Visperas con el rogle. Y sy ay maytines por las tardes cantados, como suele aver algunos dias, hara señal con el Rogle como sehacostumbra*⁷⁶.

a) Hora de Prima y Vísperas

El Cabido tenía la potestad de fijar según las circunstancias las horas de entrada al coro a prima; estas modificaciones figuran en las actas capitulares y en el Libro Verde, donde aparecen superpuestas al horario que se modifica, o en papeles añadidos. A partir de toda esta información se puede aventurar que en la época de Navarro el horario ordinario (de feria) de entrada al coro era el siguiente:

Tabla 10-1

	Verano Entre Miércoles de Ceniza y el 13 de Septiembre	Entretiempo Entre el 14 de Septiembre (Exaltación de la Santa Cruz) y el 31 de octubre incluido	Invierno Entre todos los Santos y Miércoles de Ceniza
Prima	Primer toque a las seis, segundo a seis y tres cuartos de la mañana, y se iniciaban los oficios matutinos entre las ocho y media y las nueve , según hubiera sermón o no ⁷⁷	se entra a prima a 8 horas (seis horas y un cuarto, tachado) ⁷⁸	<i>se entra en el coro por la mañana a las 9. horas.: y los días que ay sermon a las 8 y media (exceptuando) el dia del nombre de Jesus que sea de dexar el coro por la mañana alas 8 y un cuarto; El dia de la Concepcion de N^a S^a por la mañana viniendo en sabado; se entra a las 8 y un cuarto y a Visperas a las 2 horas y cuarto⁷⁹.</i>
Vísperas	El tercer toque a las tres y cuarto, si entran a las cuatro u a las cuatro si entran a las cuatro y cuarto ⁸⁰ .	Vísperas a las tres ⁸¹	Primer toque a la una de la tarde, segundo una y media y el tercero un cuarto después de las dos, para empezar media hora después (14:45) ⁸² .

⁷⁶ LV fol. 5r

⁷⁷ *Ibidem* fol. 8v: *Tocara â Prima todos los dias del año tres toques (deste modo) en tocando el Alvo, uno; una hora antes de dexar otro; y el ultimo sera para entrar en el oficio, y si es **Verano** tocara el segundo a las seis (el uno): El toque para entrar en el coro a las seis y tres cuartos, dexando a las siete y un cuarto; y el terzero alas ocho y media, dexando a las nueve en punto, y si ay sermon dexara según selo mandaran los señores de Cabildo, ô el sr. Presidente*⁷⁷.

⁷⁸ *Ibidem*, fol. 57v

⁷⁹ *Ibidem*, fol. 69v.

⁸⁰ *Ibidem*, fol. 9r: *A visperas en el Invierno tocara el primer toque a la una el segundo a la una y media; el terzero un cuarto despues de las dos: Y en el verano el primero a la una por despertada; el segundo a las dos; y el terzero un cuarto despues de las tres; y si entran a las quatro, el primero por despertada sera a las dos, el segundo a las tres, y el ultimo a las quatro y un cuarto*

⁸¹ *Ibidem*, fol. 57v

⁸² *Ibidem*, fol. 9r: *A visperas en el Invierno tocara el primer toque a la una el segundo a la una y media; el terzero un quarto despues de las dos: Y en el verano el primero a la una por despertada; el segundo a las dos; y el terzero un cuarto despues de las tres; y si entran a las quatro, el primero por despertada sera a las dos, el segundo a las tres, y el ultimo a las quatro y un cuarto*

Normalmente en las fiestas cuando el ceremonial era más elaborado el inicio de los oficios se adelantaba para permitir el desarrollo de todos los actos.

b) Hora de maitines

Los maitines se rezaban ordinariamente por la noche y por ello *Tiene obligacion el Campanero de semana el dormir en la Iglesia todas las noches para estar presto â tocar â Maytines a media noche, y ser guarda con el sacristan semanero de ella*⁸³. El Libro Verde establecía un reglamento muy riguroso para evitar que durante el rezo nocturno de los maytines, entraran maleantes al templo. Esta labor se encomendaba al sacristán semanero que

*Todas las noches de su semana tiene obligacion de abrir las puertas (estoes) el postigo dela puerta de los Perdones para que entren los Maytinantes, â dezir los Maytines (menos las noches que se ubiesen dicho Maytines en el Coro) y y esto contal puntualidad que al primer toque de Maytines, haya de estasr en el postigo hasta que hayan entrado todos los Maytinantes y Capellanes; y de contado correr su postigo, y con la presteza posible enzendera las luzes del altar mayor, y coro estando vestido con sotana, sobrepelliz y cuello porquanto enesto, enciertos tiempos seha experimentado grande ômision, ê indecencia*⁸⁴.

Esta operación se repetía a la inversa al terminar los maytines nocturnos⁸⁵. Sólo los prebendados del coro bajo tenían obligación de celebrar los *maitines de media noche*, de lo contrario además de perder la distribución correspondiente eran multados económicamente; los del coro alto podían contar con sustitutos, a los que se denominaban maytinantes⁸⁶. Sólo los prebendados músicos eran liberados en esta tarea *por que se les emnoscaba la voz, siendo su p^a obligacion assistir a la capilla*⁸⁷.

En las fiestas Dobles de Primera Clase y en algunas de segunda clase los maytines eran cantados, y su horario se adelantaba a la tarde, celebrándose a continuación de las primeras vísperas. En estos casos los maitines tenían tres toques: *el primer toque luego q. aya tocado a la oracion de Visperas, el segundo un quarto despues; y el terzer quando sehara señal conel simbalillo*⁸⁸. Los maytines de Navidad

⁸³ LV, fol. 9r

⁸⁴ *Ibidem*, fol. 3r

⁸⁵ *Ibidem*, fol. 3r

⁸⁶ ACO, vol 17, fol. 180r, Acuerdo de 3-I-1716: *Decrevt. etiam que el Sr. Maestre advierta a los Prebendados del Coro bajo la obligacion que tienen de celebrar los maytines assi en Verano como invierno a la media noche, porque sus capellanias lo son ad Pondus Chori; y que no executandolo assi se les multara, Y elltre. Cav^o tomara otra providencia a fin de que se ceelbren los maytines en todo tiempo a la media noche.*

⁸⁷ ACO, vol 17, fol. 213r, Acuerdo de 10-VII-1716.

⁸⁸ LV, fol 7v.

son extraordinarios en cuanto que aún siendo cantados con toda solemnidad, se celebran a las 10 de la noche⁸⁹.

c) Hora de la Misa Conventual o Mayor.

Todos los días se celebraba una misa conventual en la capilla mayor, a la que acudía todo el coro, y cuyo horario y solemnidad variaba según el calendario litúrgico y festivo. En las fechas más señaladas tanto el celebrante como su boato, (los residentes que le acompañaban ataviados con seis capas en fiesta Doble mayor, o cuatro en Doble menor), pertenecían al coro alto (misa de capitular)⁹⁰, mientras que en las festividades menos importantes esta labor se encomendaba a clero del coro bajo. El obispo sólo celebraba misa en la Catedral de forma extraordinaria, y aunque en el Libro Verde tampoco tiene señalada fecha fija para acudir a coro, debía hacerlo en algunas ocasiones pues se indica que el ceremonial de algunas fiestas puede variar si así ocurre⁹¹.

En la Catedral de Orihuela se observaba la costumbre de cantar al día sólo una de las misas que se celebraran⁹². Por este motivo si en una fecha determinada concurrían varias misas cantadas, se celebraba con solemnidad sólo la de mayor rango y el resto rezadas, lo cuál daba lugar a variaciones en el horario de la misma.

En el siguiente cuadro se resume el horario habitual de las misas conventuales:

Tabla 10-2.

	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábados Santos Simples	Domingo Fiestas Dobles Fiestas Semidobles Octavas
Ferías de Entre año	Misa después de Sexta ⁹³					Misa después de Sexta ⁹⁴	Misa después de Tercia ⁹⁵
Ferías de Adviento	Misa después de Nona ⁹⁶						

⁸⁹ LV, fol 64r.

⁹⁰ DICC, V. Missas de Capitulares, Acuerdo Capitular de 30-12-1689: *Commn. À 4 Sr. para que vean las Missas que tienen obligación de cantar los Capitulares, por que las repartan; y tambn. las capas: 30 de Xbre*

DICC, V Missas de Capitular, fuera, Acuerdo capitular de 30-12-1688: *Que si algun Sr. Huviese de cantar alguna Missa fuera de la Sr^a Igl^a y asistir a la procesion; sea con asistencia del Epistolero, Evangelistero, Capero y M^o de Ceremonias, 30 de Xbre.*

⁹¹ En este sentido destaca el ceremonial de Navidad; en cierto momento los capitulares.

⁹² LV, fol. 13r.

⁹³ *Ibidem*, fol 17v: *En las Ferías de entre año que se rezara de ellas, la Missa Conventual se hade celebrar assimismo despues de sexta, como seha dicho delos Santos Simples y del oficio Beata Maria in Sabato.*

⁹⁴ *Ibidem*, fol. 17v: *En las fiestas delos Santos Simples y los Sábados que se resarâ de nuestra S^a Insabato la Missa Conventual se hade celebrar despues de Sexta*

⁹⁵ *Ibidem*, fol. 17r: *En todos los Domingos del año, fiestas Dobles, Semidobles y Octavas, la Missa Conventual se ha de Celebrar dicha Terzia: y esto se entiende en qualquier tiempo que vendran exceptuando las ferías de Adviento, y Quaresma, Temporas, fiestas simples, y ferías de entre año que en estas se varia la hora como se hira haora advirtiend*

Ferias de Cuaresma	Misa después de Nona ⁹⁷		
Vigilias y Témporas de entre año	Misa después de Nona ⁹⁸		
Témporas en la semana de Pentecostés	Misa después de Tercia ⁹⁹		
Feria, Vigilia o témpora coincidente con Santo Doble o Semidoble	Misa de la fiesta después de Tercia Misa de la Vigilia o Témpora después de Nona o mientras sexta y Nona ¹⁰⁰		

Además de ésta misa se celebraban otras en diferentes capillas por ello todas las mañanas (el sacristán) *despues de haver prevenido y compuesto los trastes de las Capillas donde hande celebrar los señores, y Prevendados, las Missas Privadas ô Rezadas, hantes de irse â comprar recado para su casa, procurara dejar âparejado todo lo necessario para la Missa mayor, y demas missas, según el color del oficio*¹⁰¹. Es frecuente encontrar en las Actas Capitulares prohibiciones para salir del coro a horas de oficios para celebrar misas privadas¹⁰²; la razón era que éstas se cotizaban por encima de la distribución correspondiente.

2.2.3 Ceremonias no diarias

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

a) El Asperges (todos los domingos del año antes de Misa Conventual)

Tenía lugar en la Capilla Mayor todos los domingos del año después de terciar y antes de la misa conventual¹⁰³. Consistía en la aspersión con agua bendita y para ello el

⁹⁶LV fol 17v: *En las Ferias de Adviento, la Missa Conventual seha de celebrar despues de Nona; quando se rezan de ellas.*

⁹⁷ *Ibidem*, fol. 17v-18r: *En las ferias de Quaresma, quando se reza de ellas, la (f. 18r, p. 35) la missa Conventual se ha de Celebrar despues de Nona como las de adviento.*

⁹⁸ *Ibidem*, fol. 18r: *En las Vigilias y temporas de entre año la Missa conventual seha de celebrar despues de Nona, quando se reza de ellas, excepto las temporas que vienen en la semana de Penthecostes que se dize la missa despues de Terzia: (y quando dichas ferias, vigilias, y temporas, vendra en algun dia que se reza de santo Doble, ô semidoble en tal caso la Missa del Santo de quien se reza es despues de Terzia: la de la Vigilia ô Tempora seran despues de Nona, ô mientras sexta y nona).*

⁹⁹ LV, fol 18r.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, fol. 4v.

¹⁰² ACO, vol 17, fol. 104r y v, Acta de 15-IV-1715: *Por quanto se experimenta en el Choro mientras se celebran los Divinos officios, saliendo los residentes del Choro bajo, ô a decir misa, o con otros pretextos, por lo que muchas veces no hay quien salga al facistol, ni menos atomar las capas en la missa conventual y Visperas siendo assi que las Capellanias del Rl. Patronato estan fundadas ad Pondus Chori: Por quanto decrevt. que ningun residente capr. Del Rl. Patronato havdº entrado en el choro, salga deel mientrassecelebra los Divinos officios ni a decir misa privada ni con otro motivo que no sea participandolo al Sr. Presidente Por medio de un Infantillo que llevara la respuesta, y al Apuntador que no siendoen esse modo, siempre que saliere del choro ququiera de los dichos capellas. Estando vivo, se le borre la distribucion tocante a esa hora, sin oir el motivo que fuera.*

¹⁰³ LV, fol 17r.

sacristán semanero *todos los Domingos prevendrá para el Asperges la Caldereta de Plata con su Ysopo, esta la pondrá en la segunda grada del Altar mayor ala parte de la Epístola para que quando el Preste y Ministros vayan a hazer el Asperges este a la mano*¹⁰⁴. A continuación el sacristán, portando la cruz y los infantillos de los ciriales salían en procesión acompañando al pertiguero y precediendo al preste (oficiante), desde la sacristía hasta el altar mayor, donde tenía lugar esta ceremonia¹⁰⁵; en el transcurso de la misma se cantaba la antífona y salmo “Vidi Aquam”, que se interpretaba a cuatro voces el Domingo de Resurrección y el de Pentecostés, exclusivamente.

b) La misa de Nuestra Señora (todos los sábados del año a prima)

El Cabildo tenía voto de celebrar todos los sábados del año antes de prima una misa dedicada a Nuestra Señora, con toda solemnidad y música polifónica a cuatro voces, lo cuál le otorgaba un rango ceremonial similar a las fiestas Dobles de Segunda Clase o de Cuatro Capas. En verano se decía a las siete de la mañana, y en invierno a las nueve¹⁰⁶. Sólo se suprimía cuando coincidía con una fiesta de rango superior como *Sabado Santo, Navidad ô la commemoracion de todos los santos; como otra qualquiera fiesta clasica, ôcurrira en tal dia. (Como es la Vigilia de Navidad, dia de los Reyes, y dia de la Commemoracion de las almas)*¹⁰⁷.

El boato de ésta misa estaba vinculado a la exposición del Santísimo Sacramento que tenía lugar en ella, por este motivo tenían los músicos y el coro en pleno asistencia obligada¹⁰⁸.

c) La salve (después de vísperas los sábados y días previos a fiestas marianas).

Se cantaba después de vísperas todos los sábados, y días previos a festividades Marianas. La Salve se cantaba en el Coro *â canto de Organo â quatro*. A continuación se hacía procesión claustral hasta la Capilla del Rosario *donde se canta uno delos gozos de nuestra señora con Musica â quatro: según el tiempo; exceptuando las Vispera de la*

¹⁰⁴ LV fol. 5r

¹⁰⁵ *Ibidem* fol 5r

¹⁰⁶ *Ibidem*, fol. 19r y DICC, V. Horas de Coro, Acuerdo 8-I-1646: *Que en todo tpo en que avrá Missa de la Me. de Dios y avrá sermon, se dexe la campana à las 8 en Invierno, y à las 7 en verano: à 8 de Enº.*

¹⁰⁷ LV, fol 13v.

¹⁰⁸ DICC, V. Missa de la Vn, Acuerdo de 29-XII-1684: *Se ordena estén en el coro según la costumbre, al exponerse en elta Missa el Smo: 29 Xbre.*

*Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades se va a sus capillas*¹⁰⁹.

d) Exposiciones del Santísimo.

En el tercer Sínodo Oriolano se establecieron los días hábiles para exponer el Santísimo, fuera de los cuáles se precisaba licencia episcopal. Estas fechas eran “el de la Fiesta de su cofradía, en el templo donde estuviese canónicamente fundada, el día de la Ascensión, durante Nona, el primero de la Pascuas (Lunes de Pascua), alguno de Carnaval y en la mañana de Resurrección y Corpus”¹¹⁰.

En la Catedral de Orihuela además se exponía el Santísimo en la Misa de Nuestra Señora y el día de San Gregorio. En todas esas ocasiones la Capilla asistía al completo.

e) La misa de San Sebastián y de las Almas (todos los lunes del año a prima)

El Cabildo también tenía hecho voto de cantar *dos misas los lunes de todo el año* dedicadas a San Sebastián y Almas antes y después de prima respectivamente. Pero debido a que estaba prohibido cantar más de una misa al día, el canto de ambas misas se alternaba semanalmente. De esta forma *se canta en un Lunes la Missa de San Sebastian antes de prima, y la otra Missa que es de las Almas, sera rezada mientras prima, y Tercia: en el otro Lunes al revés*¹¹¹. En ambos casos la misa que se cantaba cada lunes, dedicada alternativamente a San Sebastián y a las Almas compartía el horario de la Misa de Nuestra Señora¹¹². Esta misa no se incluye en el Capítulo dedicado a Los días de Música a Canto de órgano por lo que la celebración de esta misa incluiría sólo canto llano.

El domingo previo al lunes que tocaba cantar la misa de las Almas, los campaneros hacían señal *con todas las campanas â medio buelo* antes del toque del Ave María¹¹³.

¹⁰⁹ LV, fol 16v.

¹¹⁰ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 263

¹¹¹ LV, fol 13r

¹¹² *Ibidem*, fol. 19r. Cuando coincidía con alguna fiesta resultaba complicado dilucidar cuál prevalecía por ello en: ACO, vol 17, fol. 197r, Acuerdo de 9-III-1716: *Decrevt. etiam havdº oido la duda del Mº de Ceremonias en Punto de la celebracion de la missa de Animas, que se celebra los Lunes, y no puede celebrarse en dichos dias clasicos, que haga un Papel de las dificultades que se le ofrecen y en su vista se determinará lo mas conveniente.*

¹¹³ LV, fol 9r.

f) La Kalenda. (antes de prima en ciertas festividades).

El canto de la kalenda tenía lugar a prima, y constituye una pervivencia en la liturgia catedralicia hispana de una antigua costumbre que se remonta a San Agustín; su origen se sitúa en las comunidades cristianas del norte de África, donde está atestiguada “la lectura de pasiones de mártires en el transcurso de las asambleas litúrgicas, sin duda durante la vigilia popular de su fiesta”¹¹⁴

La kalenda en la Catedral de Orihuela era entonada por un solista en estilo monódico, y su texto a modo de pregón glosaba o ambientaba la festividad del día, o la figura del santo que veneraba cada día. En las fechas solemnes como Navidad, Pentecostés y otras, la kalenda se adelantaba al día de la Vigilia, es decir el día previo pero manteniendo el horario habitual (a prima). La kalenda más solemne era la de Navidad, que tenía lugar el día 24 a prima, a la que seguía un villancico y un sermón.

Las kalendas dedicadas a los santos recogían rasgos de la vida y milagros, constituyendo desde la Edad Media una importante fuente iconográfica. Durante el magisterio de navarro se instituyó por decisión real la dedicada a San Froilán cuyo texto se recoge en el Acuerdo correspondiente de la siguiente forma:

Sn. Froylan (al margen)

Decrevt. etia Vista la Carta de la St^a Y^a de Leon que se archive el Decreto que remite, y en la Calenda del dia de Sn. Froilan se cante y rese lo sigte.:

*Legione in hispania Sti Froilani Epispovi aiusedem Civitatis Monastica Vita propagandae studio, beneficencia in pauperes ea seiusque Virtutibus et Miraculis clari (subbrayato todo latin). Y que para ello acuda al archivo el M^o de Ceremonias*¹¹⁵.

Era responsabilidad del sochantre encomendar la interpretación de *la Kalenda diariamente por turno, cuidando que los dias de prim^a clase la cante qn. Tenga mejor voz*¹¹⁶. En 1729, dos años después del fallecimiento de Navarro, se documenta un incidente entre sochantre, cabildo y cantores de la capilla, porque éstos se negaban a cantar la Kalenda¹¹⁷.

¹¹⁴ MARTIMORT, A.G.: *La Iglesia en Oración*, Editorial Herder, Barcelona 1992, p. 1122.

¹¹⁵ ACO, vol 17, fol. 225v, Acuerdo de 27-IX-1716

¹¹⁶ ACO vol 17, fol. 92v, Acuerdo de 21-I-1715

¹¹⁷ ACO, vol 19, fol, Acuerdo Capitular de 17-III-1729. *Sobre el no aver querido cantar la Calenda (al margen): Decrevt. Por quanto en la mañana del dia de oy no ha havido quien cante la Calenda sin embargo de haverla encomendado al sochantre: Que cometen al Sr. Presidente aberigue el motivo que han tenido para no cantarla aquellos a quienes asido encomendada, y siendo justos y legitimos pase por ahora pero no en adelante.=*

g) Doblas y Aniversarios.

Recibían el nombre de doblas¹¹⁸ las celebraciones de misas y oficios solemnes instituidos en la catedral por donantes a través de las correspondientes cláusulas testamentarias, sin que por ello fueran necesariamente fúnebres. Con estas donaciones se pretendía perpetuar la celebración de devociones particulares como por ejemplo la Dobra instituida por el Maestrescuelas Sora; esta dobla estaba integrada por la celebración solemne de los maitines de Dolores.

Como ya se ha expuesto la dotación se repartía entre todos aquellos que participaran en la celebración. En las doblas que por voluntad del donante intervenía la Música, la cantidad correspondiente a la Capilla, se repartía entre los miembros de la misma de acuerdo a la porción que tenían señalada en ella.

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

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

En el siguiente capítulo se incluye el calendario de las doblas y aniversarios en los que intervenía la Música.

h) Ceremonias procesionales.

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

Las estaciones tenían lugar a vísperas en las primeras vísperas de ciertas festividades. El preste acompañado de cruz y ciriales se desplazaba desde el coro hasta una capilla en la que se dedicaban unas oraciones al santo venerado en ese día, que podía no coincidir con el titular. Algunas estaciones incluían además incensación. La Música tenía destacable importancia en las estaciones marianas; éstas tenían lugar todos los sábados del año a vísperas y en las primeras vísperas *de las festividades de N^a S^a, se canta Salve en el Coro â canto de Organo â quatro: y se haze procesión ala Capilla del*

¹¹⁸ En mi opinión este término parece estar relacionado con la denominación de Doble que reciben las fiestas de mayor rango. La donación económica legada en obra pía o mediante protocolo notarial, permite celebrar una festividad o un oficio concreta, con la misma solemnidad que una fiesta Doble de Segunda Clase.

*Rosario donde se canta uno de los gozos de nuestra señora con Musica â quatro: según el tiempo; exceptuando las Vispera de la Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades se va a sus capilla*¹¹⁹

Las fiestas de seis capas, y muchas de cuatro se solemnizaban con una procesión por el interior del templo, o por las calles de la ciudad; en ambos casos se acompañaban con música instrumental, a cargo de los *ministriles*¹²⁰. En las procesiones de la Asunción, el 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.

i) Ceremonias fuera de la Catedral

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

Así mismo si era convenientemente solicitado el Cabildo, o parte de sus miembros acudían a misas u otro tipo de celebraciones en otros templos de la ciudad; en estos casos siempre se trasladaba la Música con ellos¹²¹.

j) Ceremonias eventuales

En este grupo se enmarcan aquellas que tienen lugar por acontecimientos concretos como posesiones de obispos y capitulares, proclamación de pontífices y reyes, nacimientos¹²², bodas y funerales regios, funerales y aniversarios de monarcas¹²³,

¹¹⁹ LV, fol.16v.

¹²⁰ ACO, vol 17, fol. 66v, Acuerdo de 17-X-1714. *Musicos* (al margen) *Decrevt. etiam que los mayordomos del punto anoten las faltas que hizieron los músicos instrumentistas asalariados en los dias y actos de su obligación y en particular en las Vespasios (visperas?), y Aniversarios que se celebran por sus Mgdes., SS Obispos y SS. Capitulares, en las Procesiones de fuera y claustrales, en las que deven tocar los ministriles; multandoles por cada una falta tres sueldos irremisiblemente sino es, con justa causa, que conste a dichos mayordomos: cuyo apuntatº entregaran al Sr. Quinta Casero que por tiempo fuere para que la cantidad, que cada uno huviere perdido se la retenga descontandola de la ultima terzia que la quinta casa les corresponde por salario: Por quanto se à advertido faltan a muchos de los dichos actos de su primera obligación. Cuya resolucion entrará el Secretario a dichos mayordomos para su observancia y cumplimº y que estos cobran de la Fabrica el salario de 20 reales que anualmente se les tiene señalado por este apuntamº.*

¹²¹ ACO, vol 17, fol. 229r, Acuerdo 12-X-1716: *Decrevt. que multan a cada uno de los Capellanes del Rl. Patronato; y demás residentes en todas las horas del día de mañana y a los acogidos en El Primer Peranze cada uno que dexa de asistir esta tarde a la función de Te deum Laudamus que tiene acordada el Ile. Cavildo se cante en el Colegio de la Compª con asistencia de su Ilust. y Cavildo.*

¹²² ACO, vol 17, fol. 190v, Acuerdo de 5-II-1716 J-489: *Por la noticia del Parto de la Reina mañana jueves se cante un Te Deum Laudamus repique de campanas y Luminarias en la torre.*

pontífices, obispos y capitulares, acontecimientos bélicos, y rogativas por diversos motivos¹²⁴. En todas ellas intervenía la capilla.

¹²³ ACO, vol 17, fol. 20r, Acuerdo de 1-III-1714: En vista del fallecimiento el 20 del pasado mes de febrero *que se agan exequias en esta Sr^a Ygl^a en la conformidad que se ejecutaron las muertes de las Sras. Reynas D^a Luisa de Borbon y D^a Mariana de Austria.*

¹²⁴ ACO, vol 17, fol. 65r, Acuerdo de 17-IX-1714: *Salve y misa de la V. SSm^a de monserate por haver baxado el Rio* [al margen]: Salve esa tarde y misa a la mañana siguiente.

Parte Tercera. Bloque 1 EL CONTEXTO CEREMONIAL.

Capítulo XI: La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathías Navarro.

1. “Los Días de Música” .

Las Actas se refieren a los días en que debe intervenir la capilla con la expresión “días de Música”; sin embargo al definir cuáles son esos días lo hacen de forma muy general, concretamente en los mismos términos que lo hace por ejemplo el siguiente acuerdo fechado en el 8 de febrero de 1706: en los estatutos 25 y 28 está dispuesto *que los capellanes de música y demás acogidos deben asistir personalmente a las misas conventuales en los días que se celebran Cabildos generales, y los lunes y los jueves que se tienen cabildos particulares, domingos y fiestas de precepto, y los sábados a la misa de Nuestra Señora y Salve*¹.

Esta visión resulta un tanto general. Para determinar cuáles eran esos *días de precepto* a los que alude el fragmento anterior y qué música se interpretaba en ellos es preciso acudir al “Libro Verde” donde se detallan este tipo de cuestiones, especialmente las referidas a la música vocal. Sin embargo este importante documento calla sobre la presencia de música instrumental; las noticias referentes a ella se encuentran esparcidas a lo largo de los libros de Actas. En los siguientes epígrafes se aborda cuáles eran los días de música y cómo debía ser la música que en ellos se interpretara durante los años del magisterio de Mathías Navarro.

1.2 Los rasgos de la música según el rango ceremonial.

El Libro Verde utiliza una terminología muy precisa para denominar los diferentes estilos de música que se interpretaban en las funciones religiosas, y que son los siguientes:

- Canto llano: canto monódico gregoriano
- Fabordón: polifonía improvisada a partir de la superposición de tercera, quinta y octava sobre un cantus firmus.²

¹ ACO. vol 17, fol. 134v, Acta de 22-VII-1715.

² ARAIZ MARTÍNEZ, A: op. cit. p. 49. “Actualmente (1940) se practica en muchas iglesias españolas un género llamado fabordón, que data del s. XVIII, y, aunque proviene del anterior, difiere de él por completo. El actual es el recitado de la salmodia, en donde frases enteras aparecen declamadas sobre un solo acorde, concluyendo con una cadencia polifónica”. MASSIP i BONET: op. cit. p. 59. Destaca que en la representación del Misteri d’Elx, se interpreta a fabordón “el psalm In exitu Israel de Aegipto,

- Canto de órgano a cuatro: polifonía a cuatro voces, con texto latino o romance.
- Canto de órgano solemne, o a dos o tres coros, polifonía a más de cuatro voces contexto latino o romance.
- Música instrumental.

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

En la tabla que figura en el Acta de 13 de Agosto de 1576, figuran los percances de música aplicados a cada función; en ella las intervenciones de la capilla se clasifican en Solemnes o de seis capas y no solemnes³. El Libro Verde siguiendo esta costumbre utiliza esta misma denominación según el número de capas que deben vestirse en el ceremonial⁴. Los días de seis capas y cuatro capas corresponden con las fiestas de mayor rango, denominadas respectivamente Dobles de Primera Clase y Dobles de Segunda Clase⁵. Estas fiestas fueron establecidas en el Sínodo Oriolano Primero (1569) y Tercero (1600)⁶.

La música que se interpretaba en los días de seis y cuatro capas se diferenciaban tanto en su contingente interpretativo, en su escritura, y en su duración y relevancia en la liturgia.

prescriptiu, des dels primers apòcrifs, en la processó o seguici de l'enterrament de la Verge". Esto parece un eco de la costumbre instaurada en la Catedral de Orihuela de interpretar salmos a fabordón en las procesiones. Seber la antigüedad de esta tradición remite a GÓMEZ i MUNTANÉ, M.C: *Estudi crític de la música de la Festa d'Elx, Consueta de 1709*, Generalitat Valenciana, València 1986, p. II. "Este autor señala que el primer fabordón conocido en al Península es precisamente un "In exitu Israel" del compositor Pere Oriola, activo en Nápoles en la primera mitad del s. XV, y procedente sin duda de la ciudad que le apellida, cosa que remite a Muntané relacionar la pieza de Oriola con el uso del fabordón en el Misteri. A partir de esta pieza del Misteri se puede establecer los rasgos del fabordón que se cantaba en Orihuela. A partir de la transcripción del Consueta de Vives Ramiro he establecido la definición que figura arriba.

³ ACO, vol 1, Acuerdo de 13-VIII-1576: *Lo que guanyen los cantors, ministrils, organiste nuncio en cadahum acte dels que son obligats a servir segons lo salari que te cadahu pera ques sapia lo dia que faltaran quant perdra cadahu. Lo dia solemne es festa de sis capes.*

⁴ LV fol. 65v-67r

⁵ *Ibidem*, fol 7r.

⁶ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 126 y 156.

1.2.1 Música ceremonial polifónica en las fiestas de seis capas o Dobles de Primera Clase.

En estas solemnidades la música polifónica era de gran aparato, e intervenía en las siguientes ceremonias:

a) Ceremonias durante el día previo.

En horario vespertino:

Primeras Vísperas. Se iniciaban entre las tres y las cuatro de la tarde según la estación. Los salmos e himnos se interpretaban a canto de órgano solemne, es decir en escritura polifónica a dos o tres coros⁷. Los versículos de los salmos se interpretan alternadamente vocal e instrumentalmente, para lo cuál debían subir los ministriles al órgano⁸. Las vísperas terminaban con “estación” a la capilla correspondiente. Durante la comitiva había acompañamiento musical de ministriles.

Maitines Solemnes. Salvo en la festividad de Navidad que tenían lugar a las diez de la noche, los maitines de las Fiestas Dobles de Primera Clase se iniciaban por la tarde, a continuación de las vísperas, *cantados y no a tonos*⁹. Esta cita indica que se interpretaban polifónicamente, sin que se especifique el estilo polifónico.

b) Ceremonias durante el día de la festividad.

Aproximadamente a las doce de la noche, los ministriles tocaban desde la torre de la catedral (coincidiendo con la farolada¹⁰). A lo largo del día de la fiesta volvían 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)¹¹.

⁷ LV, fol 65v.

⁸ DICC, V. Músicos y Ministriles, Acuerdo de 26-5-1709: *Que se vean las tablas de sus obligaciones; y vistas se les preevnga las cumplan y se conformen con los acuardos, sin faltar un apice; como y tambien los ministriles en asistir al organo los dias de 1ra Classe, y demas funciones, que son de su obligación para acompañar con el organo los versos que se han acostumbrado.* 26 de Mayo.

⁹ DICC, V. Maytines, Acuerdo Capitular de 30-XII-1683: *Que se digan cantados, y no a tonos a excepción de si algún día avrá ocupación: no limitan que maitines sean:* 30 de diciembre.

¹⁰ ACO, vol 17, fol 312r, Acuerdo de 13-II-1718: *Decr. et. Or la possession del obispo I.D. Francisco Salvador Josef de Castell Blanco que pongan en la torre farolada doble y toquen en ella los ministriles dando por ello 20 reales y en este acto de la possession se cante el Te Deum.*

¹¹ DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 3-X-1667: *Decrev. que los mayordomos del Rosario no paguen a los ministriles cosa alguna, por no aver subido a la torre a tocar en la víspera de la Virgen S. M. del Rosario del presente año, y mandan a los ministriles dichos, que de aquí en adelante en todas las festividades en que han de tocar de madrugada, mediodía y noche para la fiesta, que se celebrará tengan obligación de subir a la torre, y no lo haciendo, les quite 10 Rl. De su salario, el Señor Administrador de la 5ª Casa: 3 de 8bre, no dice si a cada uno.*

1. En horario matutino.

Los días de seis capas se entraba al coro entre las ocho y las ocho y media de la mañana, pues había sermón a prima. La música de prima era a canto llano. El 4-I-1724 el Cabildo decretó que la Tercia se cantara a fabordón, y que en el último cántico de esta hora *echara el Sochantre el Compaz Mayor, y después al retirarse el Compasillo*¹². Este texto indica que el encargado de dirigir este fabordón era el sochantre, que también se encargaba de dirigir el canto llano. Este fabordón se interpretaba sobre el Compás o *tactus* utilizado en el canto polifónico. Se medía sobre el “el compás mayor”, mientras la comitiva se dirigía desde la sacristía al altar; al llegar a él se cantaba sobre el Compás o *tactus* menor, llamado Compasillo, que era el doble de rápido¹³.

Misa del día Se celebraba en estas solemnidades terminada tertia. El introito de la misa se interpretaba *à contrapunto* (polifonía)¹⁴. Las partes de la misa “cantables” se interpretaban en estilo policoral, especialmente los Kyries, Credo, Sanctus y Agnus, el resto no se mencionan¹⁵. Los ministriles intervenían después de la epístola y del “Ite missa est”¹⁶, hasta que el Preste regresara a la sacristía¹⁷. En el Ofertorio era costumbre que tocara el órgano, pero a partir de 1718 se dispuso que *en las funciones de 1ª clase no se toque el organo solo sino el violon y violines en el ofertorio*¹⁸. En ciertas solemnidades de primera clase se interpretaba un villancico en el ofertorio¹⁹.

2. En sesión vespertina:

Las segundas vísperas, salvo excepciones, revisten menor solemnidad que las primeras, por lo que sólo se prescribe para ellas polifonía a cuatro voces.

Tanto en las procesiones claustrales como en las de fuera, que tiene lugar frecuentemente por la tarde según las fechas, intervenían los ministriles. Sólo se interpretaba música polifónica en las procesiones “de fuera” que tenían lugar el día del

¹² ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

¹³ Todo lo referente a la medida de la música polifónica en la catedral de Orihuela durante el magisterio de Navarro se aborda en el Capítulo XI.

¹⁴ ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

¹⁵ LV, fol 65v-66r.

¹⁶ DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 12-I-1702: *Que en los dias de Musica tengan obligación de tocar acabada la epistola, y el ite missa est, como es costumbre en esta Srª Iglesia: 12 de enero, y que se le notifique la obligación.*

¹⁷ ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724: *y que los musicos y ministriles asistan a la Misa y toquen asta que el Preste aya entrado en la Sacristía: con perdicion de todas las horas de aquel dia al que faltare.*

¹⁸ ACO. vol 17, fol 331r, Acuerdo de 6-VII-1718.

¹⁹ ACO. vol 17, fol 328r, Acuerdo de 13-VI-1718: *decrev. et. que el sr. Presidente mande al Mº de Capilla haga cantar el Villancico del moro en la festividad de Santa Justa, al tiempo del ofertorio y si no hubiese voz para el papel del moro se traiga al lizº fuerte de Elche.*

Corpus (en horario de tarde, después de vísperas), de las Letanías o Rogaciones (el día de San Marcos, en horario de tarde después de vísperas) y de la Asunción (por la mañana y por la tarde).

Las Horas restantes se interpretan a canto llano. En ellas el Sochantre solo entonaba *el primer verso asta la mediación, callando los demas y estando en pie; y que salmee con la mayor pausa según la Clase de cada festividad*²⁰.

1.2.2 Música ceremonial polifónica en las fiestas de cuatro capas o dobles de segunda clase.

En estas ocasiones la música polifónica no requería, salvo excepciones, el aparato de las anteriores, ni tampoco era tan relevante su presencia. Las ceremonias en que intervenía la Capilla y a las características de la música interpretada en las fiestas de 4 Capas son las siguientes:

a) Ceremonias durante el día previo.

En horario vespertino:

Primeras Vísperas. Se interpretaba a 4 voces sólo el primero y último salmo, el himno y el magnificat. En los salmos mencionados los versículos se interpretan alternadamente vocal e instrumentalmente, para lo cuál debían subir los ministriles al órgano²¹. Si hubiera estación intervenía en ella la capilla.

Maitines Sólo algunas fiestas de cuatro capas incluían maitines cantados. En estos casos se iniciaban a continuación de las vísperas.

b) Ceremonias durante el día de la festividad.

En sesión matutina:

Misa En polifonía a 4 voces, e intervención del órgano en el *ofertorio*²². Los ministriles tocaban *acabada la epistola, y el ite missa est, como es costumbre en esta Sta Iglesia*²³, al igual que en la procesión claustral o de fuera si la hubiera.

²⁰ ACO, vol 18, fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

²¹ DICC, V. Músicos y Ministriles, Acuerdo de 26-5-1709: *Que se vean las tablas de sus obligaciones; y vistas se les preevnga las cumplan y se conformen con los acuerdos, sin faltar un apice; como y tambien los ministriles en asistir al organo los dias de Ira Classe, y demas funciones, que son de su obligación para acompañar con el organo los versos que se han acostumbrado. 26 de Mayo.*

²² ACO, vol 17, fol 331r, Acuerdo de 6-VII-1718.

1.3 El Calendario de la Música.

A partir de los datos contenidos en el Libro Verde he reconstruido lo que sería el calendario de intervenciones de la Música²⁴. En la primera tabla aparecen los días y funciones litúrgicas fijas y en la segunda las móviles²⁵. Las primeras son aquellas que tienen asignada una fecha fija en el calendario, como por ejemplo la festividad de la Natividad del Señor que se celebra el 25 de Diciembre. Las móviles son aquellas que dependen del calendario lunar como los ciclos de Cuaresma y Pascua, la celebración dominical, que incluye los cuatro domingos de Adviento, y otras fechas fijadas en un determinado domingo del mes, como el Rosario de Mayo y Octubre.

Además de las fiestas de seis y cuatro capas el devenir catedralicio propició que el Cabildo requiriera la presencia de la capilla en fechas de menor rango.

1.3.1 Días o fechas fijas de música.

En la siguiente tabla aparecen los “días de música” correspondientes a festividades con fecha fija. La fecha de cada ceremonia en la que interviene la Música se indica en cada casilla con un guarismo. Estas fechas aparecen ordenadas en sentido horizontal según su sucesión temporal y en sentido vertical según su rango litúrgico. Éste se corresponde con cada una de las tres columnas denominadas respectivamente “6 Capas”, “4 capas” y “Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas”.

Por ejemplo en la primera casilla aparece en la columna de “6 Capas”: 1 Circuncisión. Esto quiere decir que el día 1 de enero se celebraba la Fiesta de la Circuncisión del Señor (el día del Niño), y que tenía rango de “seis capas” (o Fiesta Doble de Primera Clase), y que la Música intervenía en las celebraciones correspondientes al rango litúrgico de seis capas, y que se ha descrito en el epígrafe anterior. Lo mismo ocurre con la festividad del Nombre de Jesús (14 de enero), pero referido al rango de cuatro capas.

En la Casilla correspondiente a “Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas”, aparecen todas aquellas festividades que no se adaptan al ceremonial de Cuatro

²³ DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 12-1-1702: *Que en los dias de Musica tengan obligación de tocar acabada la epistola, y el ite missa est, como es costumbre en esta Stª Iglesia: 12 de enero, y que se le notifique la obligación.*

²⁴ Concretamente he utilizado los siguientes capítulos del Libro Verde: El Calendario que se desarrolla entre los folios fol. 42r y 64; Capítulo 20 “Los días que se han de poner y aparejar todas las capas para la procesión claustral”, fol. 14r; Capítulo 23 “Los días que se hace procesión claustral”, fol. 15r; Capítulo 24 “Los días que se hace procesión fuera de la Iglesia” fol. 15v; “Los días que se canta a canto de órgano” fol. 65r y v.

²⁵ También pueden denominarse Santoral y Temporal respectivamente.

o seis capas. Por este motivo aparece especificada en cada caso la ceremonia que intervenía la capilla.

Las celebraciones correspondientes a cada festividad podían tener lugar en el día precedente, como las primeras vísperas. Por este motivo y para clarificar el número de días que intervenía la capilla, se ubica cada celebración en la fecha en que se celebraba. Por ejemplo: las primeras vísperas de la Epifanía (6 de enero), se celebran el día 5 de enero, y por este motivo aparecen colocadas en esa fecha así como la correspondiente estación.

Igualmente en un mismo día podía celebrarse ceremonias de diferente rango correspondientes a conmemoraciones diferentes. Cuando así ocurre, como por ejemplo el 20 de enero, aparece la ceremonia en que interviene la música en la columna correspondiente al rango de la misma.

Tabla 11-1.

	6 capas	4 Capas	Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas
Enero	1 Circuncisión		
	5 A Vísperas y Estación		
	6 Epifanía (Reyes) Proc. Claustal TC		
		13 A Vísperas	
		14 El Nombre de JHS	
			Dobla de Aniversario 17 2C; a prima Misa cantada (a 4 voces) en Altar Mayor por la que se decía en la Capilla de los Reyes (Aniversario de Alfonso X) A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces y bendición de rollos (San Antón)
		19 A Vísperas	
		20 San Sebastián Procesión al Convento de Monjas	Dobla del Canónigo Requena a Santa Inés 20 A Vísperas 4C 21 Santa Inés 4C Misa después de Prima y Proces. Clausral con la Reliquia
		22 San Vicente	
		23 San Agatángelo	
		27 A Vísperas	
		28 San Julián	
			Dobla del padre Presentado Colom (mercedario) a San Pedro Nolasco 30 A Vísperas 4C y Maitines Cantados 31 San Pedro Nolasco 4C en misa después de Prima Proces. claustral
Febrero	1 A Vísperas		
	2 Purificación		

	Procesión por fuera		
			Dobla de Hipólito y Dorotea Tasca y Joseph Montblanch y los suyos a Santa Agatha y Santa Dotothea
			5 Santa Agatha
			6 Santa Dorotea 4C a Misa después de prima, y procesión claustral.
		23 A Vísperas	
Marzo		24 San Mathias	
		7 Santo Tomás de Aquino, Fiesta en el Colegio.	
			12 2C San Gregorio, Exposición del SSm°
			Día inmediato a San Gregorio: Aniversario de las Ánimas
		18 A Vísperas	
		19 San José Procesión por fuera	
	24 A Vísperas Maitines cantados		
	25 Encarnación Maitines cantados		
Abril		4 A Vísperas	
		5 San Vicente Ferrer Patr. Regni Valentiae Por fuera	
		24 A Vísperas	
		25 San Marcos Procesión Letanías por fuera	
		30 A Vísperas	
Mayo		1 San Felipe Aniv Bullas Catedral	
		2 A Vísperas Maitines cantados	
		3 Invencción Santa Cruz Proces. Por fuera	
Junio		10 A Vísperas	
		11 San Bernabé	
	23 Vigilia de San Juan A Vísperas 6C		
	24 San Juan Bautista		
		26 SS Joannis e Pauli 2C Proces. claustral	
	28 Vigilia de S. Pedro y San Pablo A Vísperas 6C Maitines cantados		
	29 San Pedro y San Pablo Cera a exp. De la cofradía		
		30 San Pablo	
Julio	1 A Vísperas Maitines cantados		
	2 Visitación		
	13 A Vísperas		

	Maitines cantados		
	14 Dedicatio Almae Ecclesie Oriol. Aniversario San Pío Quinto (Túmulo) Proces. Claustral TC		
	16 A Vísperas		
	17 Santas Justa y Rufina Procesión a la parroquia homónima y Misa		
		18 V. del Carmen	
		19 A Vísperas	
		20 S. Liberata	
			22 S. María Magdalena A Vísperas: Himno y Magnificat a cuatro voces
	24 A Vísperas Maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV)		
	25 Santiago Apóstol Después de Nona se va en Proces. a Santiago a cantar la misa. Maitines de Santa Ana (los quitaron después de redactado el LV)		Dobla después de Tercia, con misa cantada y procesión claustral
			26 Doblas en el altar de San Vicente que antes era de la Cena (la cera de este altar la paga el Cabildo) A Vísperas: Himno y Magnificat a cuatro voces
		30 SS Abdón y Senén 2C Procesión a Santiago y Misa	
Agosto			Dobla de Domingo Araes a Santo Domingo
			3 A Vísperas 4C
		4 A Vísperas	4 4C para Misa de Dobla y Proc después de prima
	5 A Vísperas Maitines cantados y estación al Altar mayor.	5 Santa María de las Nieves	
	6 Transfiguración Proas. Claustral TC	6 Santos Justo y Pastor	
		7 San Esteban de Cardeña Procesión claustral con la Cabeza de San Esteban	
		9 Vigilia de San Lorenzo A Vísperas 4C Al Magnificat incensar en Capilla de San Lorenzo	
		10 San Lorenzo Proces. claustral	
	14 Vigilia de la Asunción A Vísperas 6C		
	15 Asunción		

	Procesión a San Juan por la mañana y por la tarde		
		16 San Roque Proces a San Sebastián y Misa	
			Dobla según el Santo <i>de quien la celebran</i>
			17 A Vísperas 4C y maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV)
			18 Misa de Dobla 4C
			Dobla de San Bernardo
			19 A Vísperas 4C y maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV)
Septiembre			20 San Bernardo 4C Misa de la dobla y procesión claustral
		23 Vigilia de San Bartolomé A Vísperas 4C	
		24 San Bartolomé	
	7 A Vísperas Maitines y salve		
	8 Nativ. De Nª Sª Proces de fuera		
		20 Vigilia de San Mateo A Vísperas 4C	
		21 San Mateo	
		23 A Vísperas	
		24 Nª Sª de la Merced	
			27 SS Cosme y Damián A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
Octubre		28 A Vísperas	
		29 San Miguel	
		1 A Vísperas	
		2 Santos Ángeles Custodios	
			3 Esta tarde suelen celebrar una dobla, el color y aparato será según advertirá el sochantre en la cédula que pone en la sacristía.
		4 A Vísperas	4 San Francisco de Asís A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
		5 San Froilán	
		9 A Vísperas	
		10 San Fcº de Borgia	
		17 A Vísperas	
		18 San Lucas	
	20 A Vísperas		
	21 Once Mil Vírgenes Proces. Claustral con las cabezas de las SS. Florinda y Severa. En 2ªs Vísperas Incienso en Altar de San Carlos.		

		27 Vigilia de SS Simón y Judas A Vísperas 4C	
		28 SS Simón y Judas	
	31 Vigilia e Todos los Santos A Vísperas 6C		
Noviembre	1 Todos los Santos Procs. Claustal TC	1 A Vísperas Responso de los Difuntos, 2C	
		2 Fieles Difuntos 2C Resposos	
			11 S. Martín Obispo y Confesor A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
		16 A Vísperas	
		17 San Gregorio Taumaturgo	
		20 A Vísperas	
		21 Presentación de N ^a S ^a	
		25 A Vísperas	25 Santa Catalina Mártir A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
		26 Desposorios	
		29 Vigilia de San Andrés A Vísperas 4C	
Diciembre		30 San Andrés	
			3 (San Francisco Javier) Dobla de Santa Bárbara 4C Vísperas y maitines cantados 4 Santa Bárbara 4C Misa y procesión después de prima
			6 San Nicolás de Bari Proces. Claustal <i>en lugar de la que se hacía y acostumbra a hacer a Santa Justa</i> A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
	7 A Vísperas Estación a C. San Vicente donde estará en unas andas la imagen de N ^a S ^a .		Dobla de la Concepción 7 Salve y Maitines cantados
	8 Inmaculada Concepción Proces de fuera		
			13 Santa Lucía A Vísperas: Himno y Magníficat a cuatro voces
		16 San Víctor Proces. Claustal con la cabeza del santo	
		17 A Vísperas	
		18 Expectatio S ^a María	
		20 Vigilia St ^o Tomás A Vísperas 4C	
		21 St ^o Tomás	
	24 Vigilia Navidad		
	25 Navidad Proces. Claustal TC		

		26 San Esteban Protom. Proces. Claustal con la cabeza	
		27 San Juan Evangelista Procesion claustral que se lleva el Niño Jesús	
	31 A Vísperas e incienso		

1.3.2 Días o fechas móviles de música.

Se trata de las festividades vinculadas a Cuaresma, Adviento y Pascua. La música que se interpretaba en ellas presentaba unas características que no correspondían exactamente al ceremonial prescrito para el rango de “6 Capas” o “4 capas”, sino a las prescripciones del tiempo litúrgico. Por ejemplo el Domingo de Ramos, al igual que el resto de la Cuaresma no incluía el sonido del órgano ni el estilo policoral, a pesar de ser una Festividad de rango ceremonial superior.

Por otro lado, estas solemnidades requerían la asistencia de la capilla en ceremonias específicas como las Lamentaciones de Cuaresma y Semana Santa, o en oficios a los que la capilla no acudía durante el resto del año litúrgico, como las Completas de los sábados de Cuaresma.

Por este motivo, en lugar del rango litúrgico indico en las columnas el aparato musical prescrito: polifonía “A dos o más coros” y “A cuatro voces” exclusivamente. La movilidad de estas fechas permite para su mayor comprensión, prescindir del año natural y organizarlas según el Año Litúrgico, que se inicia el primer domingo de Adviento. Cabe destacar que en todas estas fechas se requería la presencia al completo de la Capilla, aunque la música se interpretara a cuatro voces.

Estas fechas móviles podían coincidir con las fijas en cuyo caso prevalecía la de mayor rango. Las festividades de la siguiente tabla que coinciden en domingo incluyen todas las primeras vísperas, al igual que la Ascensión y el Corpus (ambas en jueves), con aparato musical idéntico a la misa del día.

Tabla 11-2.

	A dos o más coros	A Cuatro Voces	
Adviento (diciembre)		Los 4 Domingos Misa: Kyries, Credo, Sanctus y Agnus	
Cuaresma (entre febrero y abril)	Miércoles Ceniza Maitines de Tinieblas: Lamentaciones, Benedictus y Miserere	Miércoles ceniza Ord. Misa	
	Los 5 sábados de Cuaresma (excluidos sábado “Ante palmarum” y Sábado Santo) Compleatas solemnes		
		Los 5 Domingos de Cuaresma Misa: Kyries, Credo, Sanctus y Agnus	
		Viernes de Dolores Primeras Vísperas de Viernes de Dolores: Dobla del Sr. Maestreescuelas Sora: Maitines cantados, estación y salve en la capilla de la Soledad.	
		Viernes de Dolores: Misa del día.	
		De Sáb ante D. Pasión hasta Miércoles Santo (4 días) Misa: Kyries, Sanctus y Agnus	
		D. Ramos Misa: Kyries, Credo, Sanctus y Agnus	
	Jueves Santo Misa Maitines de tinieblas: Lamentaciones, Benedictus y Miserere		
	Sábado Santo En letanía el Verso: “Per sanctam resurrectionem”.	Misa: Kyrie y Sanctus.	
Pascua (entre abril y junio)	Domingo de Pascua de Resurrección Misa y secuencia. Segundas Vísperas	Domingo de Pascua de Resurrección Salmo Vidi Aquam (en el asperges).	
	Los 5 Domingos de Pascua Misa y secuencia. Segundas Vísperas		
	Jueves de la Ascensión Misa y secuencia. Segundas Vísperas		
	Días de Rogaciones (3 días previos a San Marcos) Misa: Kyries, Sanctus y Agnus	Procesión del Tercer día de Rogaciones Un motete a cuatro voces en cada iglesia que se hace estación	
	Vigilia de Pascua de Pentecostés En la letanía el verso “Per adventum spiritus sancti paracliti”	Vigilia de Pascua de Pentecostés Misa del día Kyries y Sanctus a cuatro voces.	
	Domingo de Pascua de Pentecostés Misa y secuencia, Segundas Vísperas	Domingo de Pascua de Pentecostés Antífona Vidi Aquam (en el asperges) a cuatro voces	
	Días siguientes a Pascua de Pentecostés, Primeras vísperas: Himno y magnificat (como se acostumbra) Misa mayor y secuencia (como se acostumbra)	Días siguientes a Pascua de Pentecostés, Tercia: Hymno “Veni creador Spiritus” a cuatro voces.	
	Corpus Christi Primeras Vísperas: <i>solemnísimo</i> Maitines: Te ergo y Benedictus Al <i>serrar y descubrir el Santísimo</i> .	Corpus Christi Misa de la Consagración.	
	Días Infra Octava de Corpus Maitines: Te ergo y Benedictus.		

	<i>Al serrar y descubrir el Santísimo.</i>		
	Primer Domingo de mayo: El Rosario de Mayo		
Entre año (a lo largo de año)	Los Sábados de <i>entreaño</i> Misa de Nuestra señora (a prima)	Todos los sábados del Año salve a cuatro voces (después de vísperas)	
	Todos los domingos del Año Misa: Kyries, Credo, Sanctus y Agnus	Procesiones de todos los primeros domingos de mes “O gloriosa” a cuatro voces	
	Primer domingo de Octubre El Rosario de Octubre		
		Cualquier domingo de Noviembre, 4C, Patrocinio de Nª Sª, Proceso de fuera	
		En algunos aniversarios como el de Pío V, el del Rey que dejó las Fábricas (Alfonso X), el Aniversario General de las Almas Misa a cuatro voces	
		<i>Algunos días que por algunas necesidades se hacen algunas procesiones</i> (Rogativas) Música a cuatro voces en misa y procesión	
		Misa en la cual se expone el SSmº Sacramento (Misa de San Gregorio) Música a cuatro voces	
		Todos los Lunes y Jueves cuando tienen lugar los cabildos ordinarios. Misa: Kyries, Credo, Sanctus y Agnus.	

1.3.3 Presencia de la música en las diferentes horas.

A partir de los datos anteriores se puede establecer que durante el Magisterio de Navarro, la capilla intervenía un promedio de cuatro días a la semana: los martes y jueves en la misa conventual que se celebraba a tercia (por ser días e Cabildos ordinarios), los sábados a prima (Misa de Nuestra Señora), a vísperas y salve, y los domingos en horario matutino, sino había procesión por la tarde. A todo ello se sumaban las festividades fijas, pues las móviles, salvo excepciones, solían coincidir con sábados o domingos. De este modo la capilla intervenía unos doscientos días al año.

La música polifónica tenía una destacada presencia en primeras vísperas, estación, salve, procesión claustral, y misa del día, de todas las festividades móviles y fijas señaladas en las tablas precedentes. En todas ellas la música de las primeras vísperas y de la misa coincide en ser la de mayor relevancia. La música policoral se reservaba a los días Dobles de Primera Clase o de Seis Capas, que eran los de mayor rango litúrgico; las restantes contaban normalmente con polifonía a cuatro voces.

La Misa de Nuestra Señora que se celebraba a prima todos los sábados del año, y la conventual o capitular de los lunes y jueves, intervenía la Música interpretando polifonía a cuatro voces.

Sólo excepcionalmente la Música intervenía en las siguientes horas:

- Interpretando música a cuatro voces en las segundas vísperas de las festividades de “6 capas” y de los domingos de Pascua de Resurrección, Pentecostés y festividad del Corpus.
- Interpretando música policoral en los maitines de las festividades de seis capas, y los maitines de tinieblas que se celebraban Miércoles de Ceniza y Jueves Santo, y los maitines “Infra Octava” del Corpus. En contadas fechas de cuatro capas y en una dobla intervenía interpretando polifonía a cuatro voces.
- Interpretando música policoral en las completas de los sábados de Cuaresma.
- Interpretando música policoral en las exposiciones del Santísimo que tenían lugar a Nona, durante las festividades del Corpus, en la Misa de San Gregorio y el día de la Ascensión, pero no en los oficios de esta hora litúrgica.

Las sesiones de lección y ensayo debían quedar postergadas a estas exigencias; en una semana en la que no hubiera celebraciones festivas quedaría libre para este menester los martes, miércoles y viernes en sesión de mañana y tarde, y los lunes y jueves, únicamente por la tarde. Igualmente las presencias que solicitaba el maestro para la composición de los villancicos de Navidad coincide con el mes más libre de actos de música, noviembre, por lo que le dejan mayor libertad que para los villancicos del Corpus, cuya presencia coincide con los días de Pascua, muy saturados de música.

La concesión de estas presencias está vinculada exclusivamente al hecho de que estas composiciones fueran nuevas tal y como consta en un acuerdo de 1629²⁶. Esta norma no se extendía a otras celebraciones que incluían este tipo de composiciones.

²⁶ DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 10-VI-1629.

2. Presencia y función del “romance ceremonial” en al ámbito oriolano.

2.1. Denominación

Habitualmente bajo el término villancico se agrupan todas las composiciones litúrgicas con texto castellano. Así ocurre también en las Actas Capitulares oriolanas al menos desde 1669²⁷; cuando mencionan la concesión de “presencia” al maestro de capilla con ocasión de la composición de música en castellano para Navidad o para el Corpus, sólo explicita el término villancico²⁸.

Sin embargo Navarro utiliza además de éste otros términos para calificar este tipo de composiciones. Se trata de una terminología musical muy concreta, que individualiza formal e incluso estructuralmente la composición a la que se aplican. Estas denominaciones aluden a los siguientes rasgos de las composiciones:

Denominación que depende de la estructura musical y textual:

1. Villancico
2. Cantada
3. Villancico en ópera
4. Coplas

Denominación procedente de una plantilla rítmica

5. Xácara

Denominación que depende del número de intérpretes:

6. Solo
7. Dúo

Denominación que depende del carácter o/y temática del texto:

8. Trova
9. Villancico de Chanza
10. Villancico Jocosos
11. Villancico de Kalenda

²⁷ DICC, V Mº de Capilla, Acuerdo de 1669-11-28.

²⁸ Sirva como ejemplo el texto del Acuerdo de 12-XI-1725, correspondiente a la penúltima Navidad de Navarro, y en un momento en el que las cantadas eran habituales: ACO, vol 18, fol. 234r, Acuerdo de 12-XI-1725 Mº de Capilla [al margen]: *Decrevt. haviendo oydo la suplica del Mº de Capilla coram capitulo echa afin de que se le conceda alguna presenzia para trabajar los villancicos de Navd. Que se le conceden quinze dias de presenzia dejando a su conciencia lo que menos necessitare y exceptuando los dias de musica.= contradte. Dño Meca.*

Según la advocación a la que van dedicados forman cuatro grupos: los más numerosos, 134 en total, están dedicados al Nacimiento de N° Señor Jesucristo; 48 son los dedicados al Santísimo Sacramento; 28 son los dedicados a diversas advocaciones Marianas y 11 los dedicados a diferentes festividades, (6 dedicados a las Santas Justa y Rufina, 1 a la Ascensión y cuatro a diferentes santos). Sólo las denominaciones cantada y villancico están presentes en todas estas dedicaciones ceremoniales.

Todo ello revela que en las fuentes documentales y musicales correspondientes al periodo del magisterio de Mathias Navarro el término villancico se emplea con dos significados: uno amplio y otro concreto respectivamente. La dualidad léxica de este término lo hace poco apropiado para denominar el conjunto de las composiciones en castellano. En su lugar y a partir de las fuentes consultadas se ha escogido la expresión “romance ceremonial”. El término romance es utilizado por propias fuentes documentales para referirse a composiciones con texto no latino destinadas al culto catedralicio oriolano. Como ejemplo sirva el *Inventario de obras de Roque Monserrat*, cuya recepción firma Mathias Navarro el 22 de octubre de 1692. Tras enumerar las composiciones litúrgicas latinas de su autoría que entrega al Cabildo añade: *Además desto dexo Romance para todo lo que se puede ofrecer de presente*²⁹. Ceremonia es utilizado como denominación de los cultos que se celebraban en la catedral de Orihuela, y del cuál procede el de Maestro de Ceremonias, oficio desempeñado en este templo por un capellán real.

Toda esta variedad de terminologías revela que en el ambiente musical oriolano de la época de Navarro, las composiciones ceremoniales en romance constituían un subgénero dentro de la música cultural católica. Este subgénero agruparía todas aquellas composiciones de tradición escrita con texto no latino que tenían cabida en el ceremonial católico, desde el teatro litúrgico a las cantadas, pasando por el villancico. De otro modo difícilmente se entiende la diversidad textual, estructural y formal de todas estas músicas.

2.2. Origen, función y primeras noticias del romance ceremonial en la Catedral de Orihuela.

La opinión más extendida, circunscribe el uso del romance ceremonial a las horas de maitines y prima de solemnidades muy concretas (Navidad y la Purísima

²⁹ ArCO, *Inventario de obras de Roque Monserrat*. s/f. Monserrat no indica la fecha de este inventario. En la última página aparece la recepción de Mathias Navarro de estas obras en 22 de octubre de 1692.

principalmente), así como a las procesiones del Corpus (del día y de la octava)³⁰. Sin embargo esta opinión, basada en los trabajos de Samuel Rubio y López Calo, no coincide con los fondos de ciertos archivos, como el de Orihuela o el de la catedral de Valencia, en el que la dedicación de estas obras excede los límites litúrgicos que estos autores señalan. En este sentido cabe rescatar la opinión formulada en 1937 por Ripollés; este autor, aunque sin citar sus fuentes, afirma que los villancicos fueron composiciones “tan estimades que en algunes iglesias conseguirán suplantar peces tan característiques i tradicionals con eran els graduals i ofertoris de la missa i els responsoris de matines”³¹. Esta opinión de Ripollés aparece suficientemente documentada tanto en la Catedral de Orihuela como en el ámbito de su diócesis, concretamente en la Capilla de Elche.

Es posible que a partir de las tradiciones locales, el romance litúrgico adquiriera en cada lugar unos “usos” distintos. López-Calo vincula el origen de esta costumbre a una intención “catequética”, que justificaba la sustitución de los responsorios de maitines por composiciones en el idioma de los fieles³². Sin embargo este hecho se sitúa en la Granada a finales del S. XV, en un ámbito que carece de tradición cristiana previa³³. No ocurre igual en el ámbito levantino en el que existe una tradición musical

³⁰ SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)” en *Simposium Internacional “La Música para teatro en España” Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM, vol 10, n°2*, Madrid, 1987, p. 547.

³¹ RIPOLLÉS: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d’Estudis Cataláns, Barcelona, 1935, p. V.

³² Esta es la opinión que más se ha extendido y de la cuál se hace eco por ejemplo SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: op. cit. p. 548. Esta medida llevada a cabo por el que fue primer prelado granadino tras la Reconquista Fray Hernando de Talavera, dio lugar a una encendida polémica entre los partidarios y detractores de la sustitución del latín por el romance en la liturgia católica hispana de la que da cuenta LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI, vol I*, Granada, 1963, p. 255. Esta polémica se mantuvo durante varios siglos y concluyó finalmente con la supresión de estas composiciones.

³³ GÓMEZ, M^a C.: “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”, en *Nassarre XVII 1-2*, p. 77-115. Gómez sostiene en este artículo que la incorporación del villancico al ceremonial católico no es mérito exclusivo de Fray Hernando de Talavera. Por el contrario la medida que éste adoptó es un ejemplo más de una costumbre que se hacía paso durante el siglo XV en los Reinos de Castilla y Aragón. Esta opinión la justifica en varias evidencias. Un primer lugar “la presencia en el cancionero de la Colombina de las composiciones navideñas señaladas [en el párrafo anterior y todas ellas datadas antes de 1492] nos lleva a sospechar que Fray Hernando de Talavera, lejos de ser el primero que hizo cantar en el templo villancicos o canciones en castellano, lo que hizo fue introducir en Granada una costumbre incipiente o arraigada en alguna otra parte, a no ser que las piezas en cuestión constituyan una fresquísima muestra del género, lo que llevaría a datar el Cancionero pocos años después de la toma de Granada, posibilidad en modo alguno descartable” (p. 80); en 1478 se interpretaban en la Capilla del Rey de Aragón piezas sacras en romance en los maitines de Navidad (p. 87); el “Canto de la Sybila” y sus traducciones, se incorporaron al ceremonial católico hispano desde mediados del siglo XV; en la Catedral de Toledo por las mismas fechas se incluyó en los *laudes* de la fiesta de Navidad una dramatización de la antífona *Pastores dicite* (p. 84); por último destaca “la existencia en el último tercio del siglo XV de un repertorio sacro de tema navideño sin duda en romance, cuya interpretación tenía lugar preferentemente en el templo durante los maitines de Navidad, o bien amenizaba alguna representación teatral sobre el tema” (p. 88), como por ejemplo la de Gómez Manrique

de teatro litúrgico y de romances piadosos (los gozos) que arranca de la Baja Edad Media. Los gozos son poemas piadosos normalmente musicalizados dedicados a advocaciones marianas o a santos, muy frecuentes en el ámbito catalán y valenciano; en la mayoría de los casos adquieren los rasgos del romance y el carácter narrativo de éste³⁴.

Climent y Piedra señalan que el texto de muchos villancicos de Comes asume los rasgos del romance, y que la estructura musical que este autor utiliza repetidamente procede “del mismo canto religioso popular y más concretamente de los Gaudes y Gozos”³⁵. Esta vinculación del villancico valenciano con el romance piadoso también la destaca Ripollés en relación con Urbán de Vargas, maestro de capilla de la Seu valenciana entre 1653 y 1656, de quien se conservan en este archivo “vint “villancicos”, molts d’ells qualificats pel mateix mestre de “romances”³⁶.

En el *Libro Verde* o del Ceremonial de la Catedral de Orihuela redactado en 1604, consta el canto de Gozos a Nuestra Señora después de la Salve que tenía lugar los sábados después de vísperas³⁷. En la copia *conservada* actualmente y que fue redactada durante el magisterio de Navarro recoge textualmente que estos gozos se cantaban con “música a cuatro”, constituyendo por lo tanto una variedad más de romance ceremonial³⁸. Fuera del ámbito catedralicio oriolano existen abundantes evidencias documentales que confirman que esta costumbre se mantenía viva en las décadas posteriores al magisterio de Navarro, alcanzando los inicios del S. XIX³⁹. Estas evidencias vinculan al romance litúrgico valenciano con tradiciones piadosas locales que han pervivido parcialmente en la tradición oral.

fecha entre 1467 y 1481 (p. 89). Gómez relaciona la expansión del villancico durante los siglos XV y XVI con la de otras formas semejantes fuera de la península como la *lauda* italiana, el *nöel* francés o el *carol* británico (p. 80-83).

³⁴ GARCÍA MATOS, M.: *Magna Antología del Folclore Musical de España*, Ediciones Hixpavox, Madrid 1979, p. 33. Consta documentalmente el canto de “Gozos” en Orihuela.

³⁵ CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes...* p. 32.

³⁶ RIPOLLÉS: op. cit. p. VII.

³⁷ LV, fol.16v. “De los días que se canta Salve â Canto de Organo y se va ala Capilla del Rosario a cantar los gozos”.

³⁸ *Idem*.

³⁹ GALIANO PÉREZ, A.L.: op. cit. p. 276. Reproduce un grabado de 1792 con el texto de *Gozos a maría Santísima de los Dolores que cantan sus cofrades de la Iglesia Parroquial del Señor San-tiago de la ciudad de Orihuela*. SÁNCHEZ PORTAS, J.: *Archivos parroquiales de Orihuela (El Salvador, Santa Justa y Santiago)*, Consellería de Cultura Educació i Ciència, Valencia 1985. En p. 89, correspondiente al Archivo de Santa Justa aparece con sig. 166 el Libro de las Esclavos de Jesús, Mará y José correspondiente a 1730-1803. Este libro contiene unos Gozos al esposo de María Santísima.

José Sierra subraya la importancia del teatro litúrgico en sus vertientes culta y popular como precedente del romance ceremonial⁴⁰, influencia que en el ámbito oriolano debió ser capital. En este sentido conviene destacar que en el ámbito de la diócesis oriolana ha pervivido la representación del *Misterio de Elche*, posiblemente el más relevante de todos ellos, especialmente desde el punto de vista musical⁴¹.

Por todo ello cabe valorar al romance ceremonial oriolano, como una expresión de la piedad popular trasladada al interior del templo pero sometida a las pautas estéticas de la iglesia oficial, y como un fruto de la evolución de usos ceremoniales locales eclesiásticos en los que el elemento dramático era fundamental. Estos rasgos influyeron en la desvinculación de estas composiciones de momentos concretos del calendario litúrgico, propiciando su presencia continuada a lo largo del ciclo anual en ceremonias diversas.

La convivencia de estas dos vías una popular y otra culta es claramente patente en el romance ceremonial de Navarro. A la primera corresponderían las composiciones que él mismo denomina *villancicos de chanza*, *villancicos jocosos*, *xácara* y *coplas*, y a la segunda los restantes.

La primera alusión al romance ceremonial localizada en las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela está contenida en el Acuerdo de 7-XII-1598. Este acuerdo coincide con un periodo de prohibición del uso litúrgico de las composiciones en romance⁴², por lo que cabe valorar esta medida como una forma de eludir parcialmente dicha sanción. Todo ello hace suponer que el romance ceremonial se incorporó a los cultos catedralicios oriolanos en una fecha anterior a 1598.

En el Acuerdo de 10-VI-1629 se vuelve a aludir al romance ceremonial con el término de “chancita” y “chanzonetes”. En esta caso el Cabildo concedió al maestro de capilla unos días de recreo para componer las *chanzonetes* para la octava del Corpus, pero advirtiendo que *no siendo cosa neva lo multarán*⁴³. Miravete en el Primer Tomo de su *Diccionario de Acuerdos* interpreta el término chanzonetes como “cantadas

⁴⁰ SIERRA PÉREZ, J.: “Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico” en *Nassarre XVII* 1-2, p. 115-154.

⁴¹ MASSIP i BONET, F.: op. cit. p. 57-60. En estas páginas aborda el origen del drama y de su música. En el Misterio de Elche, como en otros dramas de origen medieval consta la importancia de la música como elemento fundamental de la representación

⁴² VALLS, F.: op. cit. fol 207. *Quitoles* [el romance litúrgico] *de la Iglesia su magestad* [Felipe II] *en el año 1596 según refiere Dn. Pedro Cerone. Observose este decreto hasta el tiempo del Sor. Felipe Quarto, en que volvió a introducirse la costumbre de cantarse en el Templo en lengua vulgar; y los que antes eran Madrigales, fueron Villancicos.*

⁴³ DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 10-VI-1629.

alegres”⁴⁴. Sin embargo el hecho de que este término aparezca frecuentemente en otros templos durante el siglo XVI como denominación habitual del romance ceremonial, inclina a considerarlo en este sentido y no como una forma musical específica, siendo canción o tonada en romance su traducción más adecuada⁴⁵. A partir de estos datos cabe considerar que en 1629 todavía el término villancico no era utilizado en el templo catedralicio oriolano.

Este acuerdo pone también en evidencia dos datos importantes. En primer lugar la vinculación de la concesión de presencias para la composición de música ceremonial en romance se vincula exclusivamente a la novedad de la misma lo que indica que estas composiciones debían ser nuevas tal y como era costumbre generalizada en los templos hispanos. Estos permisos se concedían únicamente con motivo de las festividades y Navidad, lo cuál indica que sólo el romance destinado a ellas debía cumplir le requisito de originalidad. En segundo lugar el hecho de que estas *chanzonetes* se encargaran al maestro de capilla responsable de la música polifónica, permite considerar que eran en este estilo.

El término villancico como denominación global del romance ceremonial debió incorporarse al vocabulario catedralicio oriolano entre 1629 y 1669⁴⁶. A partir de esa fecha consta documentalmente su presencia continuada en los acuerdos que conceden presencia al maestro de capilla para la realización de este tipo de composiciones. No obstante no se conserva ninguno firmado anterior al magisterio de Roque Monserrat, lo cuál como se ha expuesto en el Prefacio se debe a que existía durante los siglos XVI y XVII la costumbre de no conservarlos en el Archivo Catedralicio Oriolano. Precisamente el hecho de que se conserven un puñado algunos de Roque Monserrat y 205 de Navarro constituye un “hecho aislado”, vinculado a que el Cabildo en 1727 compró a los herederos de Navarro el archivo particular de éste maestro⁴⁷.

No he encontrado en los Libros de Fábrica ni de Quinta Casa evidencias que permitan sostener documentalmente una posible interpretación escénica del romance

⁴⁴ DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 10-VI-1629.

⁴⁵ SIERRA PÉREZ, J.: “Presencia del ... p. 121.

⁴⁶ DICC, V Mº de Capilla, 1669, Acuerdo de 1669-11-28. *Que se le dan 15 dias de presencia para los villancicos de Navidad; pero con tal que por la mañana, y por la tarde acuda a dar lección, y practica, como lo ha hecho y tiene obligación de hacerlo.*

⁴⁷ Este episodio está narrado en el Preámbulo.

ceremonial en el templo oriolano⁴⁸. Sí consta en cambio la prohibición a los clérigos de intervenir en espectáculos teatrales mencionada en los Sínodos oriolanos⁴⁹, y el férreo control que los obispos oriolanos ejercían sobre la representación del Misterio de Elche, cuya representación en el templo ilicitano de Santa María se realizaba en virtud de una Bula Pontificia.

2.3. Presencia del romance ceremonial en el ámbito oriolano.

2. 3.1 El romance ceremonial en la Misa.

El 7-XII-1598 se acordó que *no se canten cancioncillas, por los motivos que tiene en mandarlo assí; pero que puedan cantarse de día al tiempo del ofertorio, o puedan cantarse en cada fiesta*⁵⁰. El contenido de este acuerdo supone el origen de una costumbre que va a perpetuarse a lo largo de los siglos siguientes y que se extenderá a otros templos de la diócesis⁵¹.

Por lo tanto desde al menos 1598 será habitual en el ámbito catedralicio oriolano la interpretación de romance ceremonial durante el ofertorio con motivo de cualquier festividad, tanto civil como religiosa⁵². En la época de Navarro esta costumbre mantenía todo su vigor, tal y como se refleja en las siguientes evidencias documentales:

- a) En 1701 la Parroquia de Santiago de Orihuela festeja el traslado del Santísimo al nuevo “sagrario” con tres días de fiesta en el transcurso de los cuáles se celebraron tres misas. A Mathias Navarro se pagaron 9 reales 12 dineros por tres villancicos⁵³. No consta mención de maitines ni vísperas por lo que estos villancicos se debieron cantar durante las respectivas misas.
- b) En 1707 el Consell abona a Mathias Navarro 4L por la *misa con villancicos* que se celebró con motivo del nacimiento del príncipe de Asturias⁵⁴.

⁴⁸ Sí las hay de empaliadas (colocación de paños en los muros y altares del templo en determinadas fiestas), palmas de domingo de ramos, colocación de la “cama de la Virgen” el día de la Asunción de los catafalcos el día de Difuntos.

⁴⁹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I p. 127.

⁵⁰ DICC. I, V. Cantadas y Canciones, Acuerdo de 7-XII-1598. en “Suplemento de la C”.

⁵¹ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 107-109, Doc XXI “Capítulos con los cuales desean gobernarse desde oy en adelante los músicos de esta Capilla de la Villa de Elche para lo cuál se forman con las clausulas siguientes,...” Elche 13-VII-1776.

⁵² Esta costumbre alcanzó en Orihuela gran relevancia sin embargo no es exclusiva de ella.

⁵³ NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos I...* p. 444-445.

⁵⁴ ArHO, Capitular 12-XII-1707, nº 169, fol 53r y nº 170, fol 30r, transcrito este último por GALIANO PÉREZ, A.L.: “Villancicos en honor a las Santas Justa y Rufina, patronas de la Ciudad de Orihuela”, en *Instituto de Estudios Alicantinos N 36, 1982*, Diputación Provincial, Alicante 1982, p. 194.

- c) El Cabildo en Acuerdo de 13-VI-1718: *decrev. et. que el sr. Presidente mande al M^o de Capilla haga cantar el Villancico del moro en la festividad de Santa Justa, al tiempo del ofertorio y si no hubiese voz para el papel del moro se traiga al lizd^o fuentes de Elche*⁵⁵.
- d) El Cabildo en Acuerdo de 6-VII-1718: *Decrevt. et. Que en las funciones de 1^a classe no se toque el organo solo sino el violon y violines en el ofertorio*⁵⁶.

Este acuerdo alude a las Fiestas de *seis capas* que eran las de rango superior⁵⁷, por lo que sólo se interpretaría romance en el ofertorio de algunas de ellas. A partir de los datos anteriores se puede establecer que además de en el ofertorio de la Misa del Día de Navidad y en la de Santas Justa y Rufina se interpretaba villancico en las Misas celebradas con motivo de festejos eventuales como Natalicios de Príncipes, y bendición de edificios sacros. El romance de Navarro escrito para la misa de Santa Justa presenta un tono serio y su texto alude al festejo que se celebra, y su aparato musical es acorde con el rango ceremonial de la misma.

Pudieron tener esta misma finalidad el villancico dedicado a los Santos Pedro y Pablo, y alguno de los de los dedicados a la Navidad, Santísimo Sacramento y a Nuestra Señora. Considero que aunque destinados a solistas, pudieron ser también interpretados en este momento los dedicados a la Asunción, la Ascensión y a la Virgen de Monserrate, todos ellos además de evidencias de reutilización, mantienen la denominación de Villancico o Dúo. Considero que la denominación de Trova no debía emplearse para el romance destinado al ofertorio.

2.3.2 Romance ceremonial en las celebraciones del Corpus.

El Libro Verde con ocasión de la Festividad del Corpus sólo menciona la interpretación de villancicos durante la Procesión del día. Durante el recorrido de la misma se interpretaban tres villancicos:

⁵⁵ ACO, vol 17, fol 328r, Acuerdo de 13-VI-1718. Se trata del ilicitano Lluís Fuentes que debía ser un intérprete relevante. Hasta 1718 cantaba en el Colegio del patriarca de Valencia, y en esa fecha se trasladó definitivamente a Elche donde el Consell le asignó por su gran habilidad como contrabajo un salario de 25L anuales y el usufructo de un saladar. Esse año de 1718 cantó el papel de Santo Tomás en el Misteri. Estos datos están contenidos en MASSIP i BONET, F.: op. cit. p. 70.

⁵⁶ ACO, vol 17, fol 331r, Acuerdo de 6-VII-1718. Esta costumbre de interpretar música instrumental debía ser bastante generalizada y aparece recogida en MORENO, M.: *Historia de la Música en España, vol IV, el s. XVIII*, Alianza Editorial, Madrid 1985, p. 168-170.

⁵⁷ LV, fol 7r y 7v.

La procession general se haze por la tarde; sale por la puerta de Loreto y la Calle del Sr. Obispo encaminandose a la Plaza asta llegar a el Carmen: alli para la Custodia y la Mussica canta un villansico, acabado este prosigue por la calle del Ospital asta la puerta de Sn.tiago alli canta la Capilla un villansico, acavado este prosigue por dicha calle de Sn.tiago y calle de la feria, asta llegar a S^ta Luzia; alli para y se canta un villansico. Acavado prosigue a la puerta nueva y su Plaza, asta llegar a los Ostales; en llegando alli, la custodia, canta la capilla a favordon el Pangelingua y prosiguen deste modo asta colocar la custodia en el Altar Mayor de la Cathedral, lo demas asta serrar el SSm^o sera según acostumbran⁵⁸.

Precisamente son tres las composiciones en romance de Navarro fechadas en 1726. Son las siguientes:

1. 1412 “En el refulgente trono” fechada en 1726 cantada al Sm^o Sacramento para tenor e instrumentos.
2. 1449 “No más dolor bien mío” fechada en 1726 cantada al Sm^o Sacramento para tiple e instrumentos.
3. 1504 “Suspende atrevido” fechada en 1726, cantada al Sm^o Sacramento para tiple e instrumentos.

Es posible que estas tres cantadas fueran compuestas para la procesión del Corpus de 1726. Además de estos tres villancicos que se cantaban en el transcurso de la procesión del Día del Corpus, se debían cantar otros durante la misa del Día, al igual que ocurría en Navidad. Para este momento podrían haber sido compuestos los cuatro villancicos al Santísimo Sacramento que presentan escritura policoral de gran formato y que cuentan con dos continuos, para arpa y órgano respectivamente⁵⁹. Esta última partichela incluye referencias a registros de órgano por lo que sólo podían interpretarse en el interior del templo. Los cuatro cuentan con partes instrumentales específicas para violín y violón.

En cuanto a la presencia de música en romance durante la Octava consta que en 1629 el Cabildo concedió al maestro de capilla unos días de recreo para componer las *chanzonetes* para la octava del Corpus, pero advirtiendo que *no siendo cosa nueva lo multarán*⁶⁰. Sin embargo el Libro Verde no menciona la interpretación romance alguno

⁵⁸ LV, fol 32r y 32v.

⁵⁹ Se trata de las composiciones que figuran en el catálogo con los números 1339, 1348, 1350, 1448.

⁶⁰ DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 10-VI-1629.

en la procesión de la Octava del Corpus, que también se celebraba por la tarde pero con un recorrido más breve⁶¹.

Tampoco he encontrado mención a la presencia de música en las *siestas* aunque sí consta que cuando el Santísimo era expuesto se requería la presencia de la Música y del clero catedralicio al completo⁶². Es de suponer que la *ora de música de instrumentos y voces* así como la interpretación de cantadas y villancicos en las exposiciones del Santísimo estipuladas por algunas cofradías oriolanas⁶³, sería una emulación de la liturgia catedralicia.

2.3.3 Romance ceremonial en las celebraciones de Navidad.

El romance ceremonial de Navarro dedicado a la Natividad de Nuestro señor Jesucristo, es el que presenta mayor variedad textual y de denominación⁶⁴. Considero que este rasgo se deriva de los diferentes momentos en que eran interpretados: la Kalenda, los maitines o la Misa.

a) El villancico de Kalenda.

El Libro Verde describe con detalle el desarrollo de la Ceremonia de la Kalenda de Navidad que tenía lugar a prima el día 24 de diciembre. El texto es el siguiente:

por la mañana para entrar en el coro, tocara y lleuara la campana mayor â buelo la media hora acostumbrada.

Para el Preste que â de cantar la calenda tendrá âparexado Amito, capa y estola morada, como tambien Incienso, y en llegando la hora acostumbrada para que salga la Procession a cantar la Kalenda llevaran al coro lo dicho. el oficio toca ael Sr Maestre escuelas.

‘En acabado de cantar la Kalenda; canta la capilla un villansico, acabado este buelve la Procession al coro y acaban Prima. Este dia da la siriada la cofradia del Rosario.

El Altar del Rosario para la funcion de este dia seadornara y compondra como es costumbre.

Acabada de cantar la Kalenda en la capilla del Rosario villansico, y Procession, suelen Predicar sermon de Kalenda en latin; se aparexara el Pulpito con el paño blanco, y para quelos señores de Cavildo oygan dho sermon, tendra aparexado el sacristan Bancos a la parte de fuera de la rexa del coro.

Y el Sachristan Mayor, acabada de predicar la Calenda vaya con el Lizdº q. la predicó, hazer el cumplimiento a los señores de Cavildo empezando despues de

⁶¹ LV, fol 32v.

⁶² DICC, V. Missa de la Vn., Acuerdo de 29-12-1684.

⁶³ GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías...*p. 307, 278.

⁶⁴ Esta variedad debía ser un rasgo bastante común tal y como recoge QUEROL GAVALDÁ, M.: *Música Barroca Española. Vol III. Villancicos polifónicos del siglo XVII*, CSIC, Barcelona, 1982, p. XIV.

al Sr Obp^o (si asistió) por la parte donde está la tabla segû determinacion de el dia dos de Enero del año 1670⁶⁵.

A partir del texto anterior se puede establecer que en el día 24 de Enero, víspera de Navidad, la hora de Prima se iniciaba con una procesión que hacía estación en la capilla del Rosario, donde un clérigo con buena voz cantaba la Kalenda. Acabado este canto monódico, la Música interpretaba un villancico, alusivo al texto de la misma. Es de suponer que los músicos permanecían en el Coro todo el tiempo, donde la mayoría de ellos tenían asiento señalado. Terminado el villancico la procesión se encaminaba al coro y proseguía el rezo de prima, que en ese día, como era habitual en los solemnes, incluía un sermón. A esta ceremonia solía asistir el Obispo. La predicación en latín del sermón indica que éste se dirigía a un auditorio selecto, lo cuál explica el tono elevado y el importante aparato de los villancicos de Kalenda de Navarro.

José Sierra recoge que era habitual que el villancico de kalenda se repitiera como primero de maitines⁶⁶, sin embargo a partir de las fuentes musicales analizadas no parece que en Orihuela durante el magisterio de Navarro esta extendida costumbre fuera una norma.

b) Los villancicos de maitines.

Las vísperas de Navidad se cantaban con gran solemnidad. Terminados los oficios vespertinos, los maitines no se iniciaban hasta las 10 de la noche, y eran presididos por el Deán que también celebraba la Misa de Gallo⁶⁷. En 1683 y de nuevo en 1684, se estableció que *en la noche de Navidad se canten tres responsorios con música, y los demás villancicos*⁶⁸. Esta es la referencia más cercana a Navarro y permite establecer que durante su magisterio se interpretaban seis villancicos en los maitines.

La variedad de denominaciones que recibe el romance litúrgico de Navarro dedicado a la Navidad permite suponer que, durante los maitines se combinaban composiciones de tono muy variado. Sin embargo las fuentes documentales no especifican la ubicación exacta de estos villancicos. Tampoco las musicales arrojan mucha luz pues sólo en cinco ocasiones aparecen en los legajos de Navarro referencias

⁶⁵ LV, fol 63v-64r.

⁶⁶ SIERRA, J.: "Presencia del...", p. 145-146. Recoge los rasgos habituales del villancico de kalenda en términos similares a los descritos para el templo oriolano, salvo en su repetición como primero de maitines.

⁶⁷ LV, fol 64r.

⁶⁸ DICC, V. M^o de Capilla, Acuerdo de 30-XII-1683 y DICC, V. Navidad, Acuerdo de 30-XII-1684.

acerca del orden de interpretación del romance de maitines de Navidad⁶⁹. Estas referencias aparecen en las portadas de los siguientes legajos son los siguientes

1334 Kalenda a 11v con instrumentos *Sdº del Pº Nº* [Segundo del Primero Nocturno]

1425 Villancico a 11v con instrumentos *1º Pº Nº* [primero del Primero Nocturno]

1531 Villancico Jocosos A 4v *2º del Pº* [Segundo del Primero]

1393 Villancico de Chanza a 12v *2º 3º Nº / 3º 2º Nº* [Segundo del Tercer Nocturno/ Tercero del Segundo Nocturno]

1523 Villancico de Chanza a 8v *2º 3º Nº* [Segundo del Tercer Nocturno]

Los datos anteriores son insuficientes para establecer la pauta de interpretación de los mismos, pues ni siquiera corresponden a la misma cronología⁷⁰. Sólo puede establecerse que efectivamente el villancico de kalenda se repetía en los maitines pero no siempre en primer lugar, que efectivamente el tono del texto de los villancicos de maitines era muy diverso, y que los seis villancicos se repartían a lo largo de los tres nocturnos, posiblemente dos en cada uno de ellos.

Terminado el oficio nocturno se interpretaba “Te Deum Laudamus”, que precedía a la Misa de Gallo que oficiaba igualmente el Pavorde o Deán⁷¹. A continuación los de laudes, con cuyo rezo concluían habitualmente los maitines diarios, pero en esta ocasión con solemnidad⁷².

c) El romance del Día de Navidad.

El Libro Verde no menciona la interpretación de villancicos en el día de Navidad, pero en 1598 se estableció que podían interpretarse en el ofertorio de esta misa chancitas o cancioncillas alegres⁷³. Esta costumbre debía persistir en la época de Navarro a juzgar por las alusiones que dos Villancicos de gran aparato hacen del Día⁷⁴, mientras que otros lo hacen de la Noche o la Aurora. Estos villancicos del día son todos

⁶⁹ SIERRA, J.: Presencia del...”, p. 146. Señala como habitual encontrar “en las partituras de los villancicos indicaciones como “Primero del Primer Nocturno, “Segundo del Tercer Nocturno”... refiriéndose al lugar que ocupa”. Este rasgo en Navarro sólo aparece en los cinco legajos que se señalan.

⁷⁰ En cuanto a las pautas cronológicas remito al Capítulo XVII.

⁷¹ LV, fol 64v.

⁷² *Ibidem*, fol 64v.

⁷³ DICC. I, V. Cantadas y Canciones, Acuerdo de 7-XII-1598. en *Suplemento de la C.*

⁷⁴ Figuran en el catálogo con los números 1460 y 1424. El texto de éste último alude al evangelio que se lee en la Misa del Día de Navidad de la siguiente forma: “Se abra la tierra y nasca la Palabra que anunciaron los profetas”.

de gran aparato y de texto serio. Además el día de Navidad había procesión claustral con el Niño⁷⁵, en cuyo transcurso podía interpretarse algún villancico.

2.3.4 Romance ceremonial en otras celebraciones.

El romance litúrgico también tenía cabida en otras celebraciones. En la época de Navarro los gozos que se cantaban después de la salve⁷⁶ habían sido sustituidos por otro tipo de composiciones. Consta documentalmente que desde 1700 se cantaban villancicos⁷⁷, y posteriormente, además de éstos cantadas. Las novenas dedicadas a devociones marianas concluían diariamente con una salve que se precedida como era costumbre por este tipo de composiciones. Así por ejemplo entre 1744 y 1767 la cofradía de la Virgen de los Dolores de la Parroquia de Santiago “dispuso que cada tarde el predicador fuera distinto y a la conclusión del sermón se leía la novena, y finalizada hubiese una *ora de música de instrumentos y voces, cantando arias y villancicos y terminando con la salve y que a las ave Marías se rezase el Santo Rosario*”⁷⁸. Esta referencia a las “arias”, debe valorarse como una mención implícita a las cantadas que las contenían cuya incorporación a la liturgia oriolana se produjo entre 1714-1718, coincidiendo con el magisterio de Navarro.

Varias cofradías oriolanas incluían en sus obligaciones la devoción a la Eucaristía. Por este motivo era frecuente la interpretación de cantadas y villancicos al Santísimo Sacramento en el transcurso de sus celebraciones⁷⁹. La misma Cofradía de los Dolores que se ha mencionado en el párrafo anterior y en ese mismo periodo temporal “en la tarde del sábado inmediato a la fiesta de la Virgen, Se exponía el Santísimo Sacramento. Se cantaban completas y dos cantadas, una dedicada al Sacramento y otra a María Santísima”⁸⁰. También se podría interpretar romance en el

⁷⁵ LV, fol 64v.

⁷⁶ *Ibidem*, fol 16v. *De los días que se canta Salve â Canto de Organo y seva ala Capilla del Rosario a cantar los gozos. Todos los sabados del año; y las Visperas de la festividades de N^a S^a, se canta Salve en el Coro â canto de Organo â quatro: y se haze procesión ala Capilla del Rosario donde se canta uno de los gozos de nuestra señora con Musica â quatro: según el tiempo; exceptuando las Vispera de la Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades seva a sus capilla.*

⁷⁷ ArHO, Capítular 12-XII-1707, n^o 169, fol 53r y n^o 170, fol 30r. n 1707 el Consell pagó a Mathias Navarro 2L 10s por la Salve con dos villancicos que se celebró con motivo del nacimiento del Príncipe de Asturias. Este documento está transcrito por GALIANO PÉREZ, A.L.: “Villancicos en honor a las Santas Justa y Rufina, patronas de la Ciudad de Orihuela”, en *Instituto de Estudios Alicantinos N 36, 1982*, Diputación Provincial, Alicante 1982, p. 194.

⁷⁸ GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías...* p. 307.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 274.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 278.

transcurso de los Maitines de Dolores cuya celebración solemne fue establecida en la Catedral de Orihuela por Dobra⁸¹.

En cuanto a las procesiones, sólo consta la interpretación de romance litúrgico en la del Corpus; en las restantes era habitual la interpretación de salmos a favordón y motetes⁸².

⁸¹ LV, fol 21v. En el Calendario aparece que la Dobra fue dispuesta en la obra pía del Maestrescuelas Sora.

⁸² GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías...*p. 424. Por la música de la procesión del Rosario celebrada el 1-X-1725, se pagaron 6L 10s. En la procesión y rogativa que recorrió las calles de la ciudad de Orihuela dedicada a N° Padre Jesús el 8-V-1712, se cantaro cinco motetes y el salmo In exitu, recibiendo los músicos 11L. La Cofradía del Santísimo Sacramento que pagó 8L en el ejercicio 1712-1713 por la música que acompañaba a las insignias (pasos) que saca esta Cofradía en la procesión de Viernes Santo por la noche. En el LV fol. 49r, consta que en la procesión de las Rogativas, que se celebraba el día de San Marcos (25-IV) , sólo se interpretaban motetes, salmos y letanías a favordón. En este mismo documento figura en fol. 56r que en las procesiones de la mañana y la tarde del día de la Asunción se cantaba un motete en San Juan.

Parte Tercera. Bloque 2. ANÁLISIS FORMALISTA DEL ROMANCE CEREMONIAL DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XII: **Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**

José López-Caló en la Introducción de *La música en la Catedral de Burgos vol XI*, expresa con total franqueza la problemática que suscita la transcripción de composiciones hispanas del siglo XVII, especialmente en lo referente a cuestiones métricas¹. Sus palabras dejan en evidencia que, a pesar de existir elementos comunes, la respuesta a este asunto no es ni global ni unívoca, y que su solución debe de estar fundamentada en el análisis tanto de la notación como de los planteamientos teóricos coetáneos. En el caso de Navarro a estos problemas hay que añadir la convivencia en una misma composición de notación métrica mensural y moderna o de acentuación gradual². En este capítulo expongo el análisis de la notación métrica que ha permitido tanto la lectura como la transcripción de estas obras.

1 Notación y transcripción de los compases y figuras: problemática y aspiraciones.

a) Problemática inicial

Navarro utiliza en sus obras compases mensurales y de acentuación gradual³, lo cuál afecta lógicamente también a la notación de las figuras que corresponden a cada uno de ellos. Los primeros se remontan al Renacimiento y aparecen recogidos por los tratadistas hispanos del S. XVII y buena parte del S. XVIII. Los de acentuación gradual penetran en nuestra música desde finales del S. XVII en virtud de una pretendida oleada de italianismo. Valls en su tratado de 1742 alude a los primeros como compases o tiempos que *usaron los antiguos* y a los segundos como *tiempos más modernos*⁴.

En este sentido resulta sumamente relevante la mención que hace Fray Pablo Nassarre de los compases en sus dos tratados. En el primero titulado *Instrumentos Músicos* y publicado en 1700, no realiza esta distinción entre compases modernos y antiguos; el aragonés en el Capítulo IV titulado “De la variedad de Modos o Tiempos,

¹ LÓPEZ-CALÓ, J.: *La música en la Catedral de Burgos Vol XI. Música II. Siglo XVII*, Caja de ahorros del Círculo Católico, Burgos 2000, p. 18-22.

² MICHELS, U.: op. cit. p. 306-307. En esta obra se utiliza este término para referirse a los compases de uso común en la actualidad.

³ *Idem.*

⁴ VALLS, F.: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, ed. Facsímil de CSIC, Barcelona, 2002, fol 224 y ss. *Cap. XXXI, Del compás y Modo de hecharle.*

que comúnmente en Canto de Órgano se usan” expone la grafía y significado del Compás Mayor, el Compasillo, la Proporción Mayor, la Proporción Menor y la sesquiáltera, entre la que incluye los compases de 3/2, 6/4, 12/8, todas ellas aplicadas a compasillo⁵. En su segundo tratado *Escuela Música según la práctica moderna*, publicado en Zaragoza en 1723-24, distingue entre compases antiguos y modernos, tal y como hace Valls unos años después, y de lo cuál me ocupo más adelante.

Mariano Lambea en su artículo “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor”, destaca la dicotomía existente a lo largo del S. XVII entre la teoría métrica y su práctica⁶. Este rasgo es especialmente relevante en el sistema de notación de los compases de proporción ternaria mayor y menor, precisamente los más usados en el romance litúrgico del S. XVII. Cerone, Lorente y Nassarre señalan que tanto en la interpretación como en la notación de los compases de proporción menor y mayor, se habían introducido a lo largo del S. XVII muchas incorrecciones, justificadas por el “uso”, no por la “razón”⁷. Lorente considera que el origen de estas prácticas irregulares era el desconocimiento por parte de los músicos prácticos de la teoría mensural tradicional⁸.

La notación métrica de Navarro, tanto en lo referente a compases como figuras, manifiesta esta dicotomía entre “uso” y “razón”, pues sus rasgos presentan notables anomalías respecto a los principios teóricos recogidos en los tratados coetáneos. A esta dificultad se añade el hecho de que en muchas de sus composiciones conviven sin excluirse compases mensurales y modernos. Esta convivencia, que constituye uno de los rasgos más evidentes de heterodoxia métrica, suscitó un problema inicial de comprensión y transcripción de la grafía que emplea Navarro en su romance litúrgico. La solución precisaba de un estudio profundo de las pautas de notación que presentaban estos legajos.

b) Aspiraciones de la transcripción.

El uso que Navarro hace de compases *mensurales* y *modernos* presenta respectivamente diferencias en su grafía, en su significado métrico y en las figuras que

⁵ NASSARRE, P.: *Instrumentos Músicos*, Imprenta de José de Torres, Madrid, 1700, Edición facsímil a cargo de Álvaro Zaldívar, Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza 1988, p. 38-50.

⁶ LAMBEA, M.: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor”, *Revista de musicología XXII 1*, Madrid, 1999, p. 129-156. En este artículo se aborda el significado y notación de los compases mensurales en los tratados de Bermudo, Cerone, Lorente y Nassarre.

⁷ LAMBEA, M.: op. cit. p. 138-143.

⁸ LORENTE, A.: *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, 1672, p. 188.

se utilizan en cada uno de ellos. Considero que esta diferencia debe permanecer en la transcripción, para que ésta sea lo más fiel posible al original.

Querol en su tratado *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI* plantea los “problemas a resolver para que la transcripción de una obra siendo fiel al original, sea lo más práctica posible”⁹. A partir de esta lectura me planteé que el sistema de transcripción de figuras y compases casara el interés del intérprete y del musicólogo, y para ello debía conseguir un doble objetivo:

- La sencilla y correcta lectura para el intérprete actual.
- La localización en la transcripción de los pasajes escritos en notación mensural y moderna, y su relación mutua.

Para ello, el procedimiento a seguir debía respetar la notación original de las figuras, siempre que fuera posible, y el uso que Navarro hace en sus obras de los conceptos de compás, *tactus* y tiempo.

Varios indicios facilitaron la solución a este problema: la información que ofrecen los tratadistas de la época¹⁰, y ciertos rasgos de la notación que presentan los numerosos legajos de Navarro en formato de partitura entre los que destaca la colocación de las líneas divisorias.

2. Análisis del “uso” métrico de Navarro.

Antes de abordar la descripción, significado y transcripción del uso métrico que emplea Navarro en su romance litúrgico, es preciso establecer el vocabulario adecuado. Para ello he recurrido a la terminología métrica empleada en los tratados coetáneos. Han servido de referencia, por las razones ya apuntadas los tratados de Nassarre y Valls¹¹.

⁹ QUEROL GAVALDÁ, M.: *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los s. XV y XVI*, Servicio de Publicaciones de Educación y Ciencia, Madrid 1975, P. 113-117.

¹⁰ Han resultado especialmente valiosas las informaciones contenidas en los tratados de Nassarre y Valls. La información métrica que ofrece este último es un tanto indirecta, debido al planteamiento de su tratado. LEÓN TELLO, F.J.: op.cit. p. 553. Destaca que Valls “Tampoco trata con amplitud de la notación mensural, aunque dedica un capítulo al tema. (...) El estudio de los compases es normal aún sucinto: en su enumeración aparecen las disposiciones modernas como la de dos por cuatro, tres por cuatro, seis por ocho, nueve por ocho y doce por ocho”. La razón de ello es que como advierte en el prólogo “para empezar todo este estudio es necesario estar muy en paz de todos los elementos musicales (...) porque sin estos fundamentos sólidos se aprovecharía tanto como el que quisiese estudiar Filosofía sin saber leer ni escribir”.

¹¹ Los ejemplos musicales que ofrece el *Mapa Armónico* de Valls presentan los mismos rasgos métricos que la notación de Navarro, razón por la que el planteamiento teórico de éste último resulta particularmente importante. A lo largo de este epígrafe se desgranarán las similitudes encontradas y base del sistema de transcripción elaborado. El Tratado de Nassarre completa los aspectos teóricos que Valls obvia.

2.1 Definición de “Tiempo” y “Compás”.

Valls aborda el significado de “Compás” y “Tiempo” en los capítulos diferentes (XXXI y XXXII respectivamente), revelando con ello que no eran términos sinónimos. En el Capítulo XXXI *Del compás y del modo de hecharle*, emplea el término Compás para definir la unidad de medida temporal de la música¹². Menciona veladamente dos tipos de medida habituales, el compasillo y el compás mayor, éste último propio de la música de atril¹³, a los que añade otra de duración inferior al compasillo introducida por los “compositores modernos”¹⁴.

En el Capítulo XXXII titulado *De la diversidad de Tiempos, figuras, y puntillos que usaron los antiguos, y los que usan los modernos*, aborda la organización y el valor de las figuras dentro del Compás según unos símbolos colocados al principio de la composición que denomina *figuras indiciales*; divide estas figuras según su incorporación al código musical en “Tiempos antiguos” y “Tiempos modernos”, y asocia cada una de ellas a un Compás o pulso concreto¹⁵. Por último aunque repite que según los antiguos el Compás tiene dos partes idénticas (arsis-el dar, thesis-alzar)¹⁶, en la práctica al hechar el Compás debía establecerse una diferencia entre los Tiempos indicados con C o binarios y los indicados con O ternarios¹⁷.

El contenido de estos capítulos revela que Valls utiliza el término Compás para denominar la unidad de medida temporal de la música y Tiempo para la unidad métrica musical de cada composición. El elemento común entre Tiempo y Compás es la duración temporal de ambos. Valls establece una igualdad temporal entre el Pulso (humano), Compás y Tiempo, lo cuál revela que la *figura indicial* de cada Tiempo indica la articulación métrica del Compás o *tactus*. Por lo tanto Compás coincide con la definición renacentista de *tactus* y Tiempo con la de compás mensural¹⁸. Por todo ello se puede establecer la definición de ambos términos tal y como sigue: Compás es la medida temporal de la música; Tiempo es la organización métrica del Compás o *tactus* y de cada una de sus partes, y consiste en distribuir la duración o valor de las figuras dentro del mismo. En lo sucesivo emplearé “Tiempo” y “Compás” con el mismo significado que Valls, y tiempo y compás con el actual. Para referirme a la indicación gráfica del “Tiempo” emplearé el término “figura indicial”, tal y como hace Nassarre.

2.2 Análisis de la grafía de los “Tiempos modernos”.

¹² VALLS, F.: op. cit. fol. 224r. *Es el compás según todos los autores, determinado espacio de Tiempo, cuya medida es el que se gasta en la acción de subir y bajar la mano, con la qual se mide toda quanta Musica hay. [...] El compás debe ser tan igual como el pulso y el pulso como el compás.*

¹³ *Ibidem*, fol. 224v y 225v.

¹⁴ *Ibidem*, fol. 226v, 227r y v.

¹⁵ *Ibidem*, fol. 225v-227v.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 224r.

¹⁷ *Ibidem*, fol. 225v.

¹⁸ BUKOFZER, M.J.: *La música en la época Barroca*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 27-28, 31. Tactus o Compás serían equiparable a la noción actual de pulso y Tiempo a la de compás.

En los compases que Valls denomina “modernos” Navarro utiliza una grafía semejante a la actual, tanto en forma como en significado. Por este motivo estos compases no presentan dificultad alguna en su comprensión y no precisan de transcripción.

Entre ellos se encuentra, el 6/4 (empleado sólo una vez), el 6/8, el $\frac{3}{4}$ y el 12/8. La notación de estos compases incluyen líneas divisorias tanto en partitura como en partichelas. El 6/8 es con diferencia, el más utilizado, principalmente precedido o sucedido en el transcurso de un mismo movimiento con el compasillo; también puede aparecer en solitario, especialmente en un movimiento de cantada. El uso de los otros dos es realmente escaso.

Valls menciona el 6/4 o *sexquíáltera sobre Tiempo Menor o compasillo* entre los compases modernos porque es equivalente al 6/8; es decir constituyen dos formas diferentes de anotar un mismo metro. Ambas se ejecutan sobre *tactus* “Compasillo” y se contienen por lo tanto en una semibreve¹⁹. El 12/8 es una duplicación del 6/8, lo cuál quiere decir que está contenida sobre *tactus* “Compás Mayor” o dos de “Compasillo”²⁰.

El $\frac{3}{4}$ es la “figura indicial” del *Tiempo Ternario que se sigue llamando Tripla* que es una *Proporción Menor diminuta*. Esto se debe a que este “Tiempo” se marca sobre un “Compás” o *tactus* de una mínima con puntillo, lo cuál sirve para *explicar la velocidad de la música*²¹.

Excepto en el 6/4 en el que hay que añadir puntillo a la mínima, en los restantes compases modernos la representación de semibreve, mínima, semimínima, corchea y semicorchea, coincide plenamente con la redonda, blanca, negra, corchea y semicorchea; la breve que correspondería con nuestra cuadrada, se reduce a las notas finales de las obras, o simplemente no aparece. El ennegrecimiento se destierra por completo, y el puntillo es utilizado de la misma forma que hoy.

Los pasajes de las composiciones de Navarro que utilizan estos compases no necesitan de transcripción, pues aparecen con el mismo sentido que de ellos se hace en la actualidad. Sólo una salvedad, para expresar que un compás está en silencio utiliza siempre la figura de pausa de semibreve.

2.3 Análisis de la Grafía de los compases mensurales.

De todas las figuras indiciales correspondientes a “Tiempos” mensurales que según Nassarre se usaban en su época²², Navarro utiliza en su romance litúrgico sólo las siguientes:

C3: es la habitual del Tiempo ternario de Proporción Menor.

¹⁹ VALLS, F.: op. cit. fol 226r y v. En fol 9r y ss y 18r y v Valls anota ejemplos de contrapuntos sobre un mismo tema tanto de canto llano como figurado y también trocados que demuestran con claridad la equivalencia temporal a la que alude en la explicación de los compases modernos.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, fol 226v y 227r..

²² NASSARRE, A.: op. cit. p. 46-47.

C barrada 3: para indicar el Tiempo ternario de Proporción Mayor.

C: es la habitual del Tiempo Compasillo.

Estos “Tiempos” utilizan las figuras y silencios de longa, breve, semibreve, mínima, y semimínima; la máxima se encuentra ausente de sus composiciones en castellano, así como la semimínima. También están presentes los procedimientos de alteración de los valores de las figuras: el puntillo, el ennegrecimiento de breve, semibreve y mínima, la semimínima con cabeza blanca y corchete²³.

Este sistema de figuración coincide con la descripción de las figuras que expone Nassarre en su primer tratado, pero no así su uso²⁴. Estas anomalías permiten afirmar que los legajos musicales en romance de Navarro presentan un “uso” particular de la grafía métrica. Este “uso” presenta notables coincidencias con el empleado por Valls en los ejemplos musicales de su *Mapa Armónico*²⁵.

2.3.1 Coincidencias de la notación métrica mensural usada por Valls y Navarro.

La notación métrica de Valls y Navarro coincide en las siguientes peculiaridades:

a) Colocación de las divisorias según la medida de breve. Esto sucede en prácticamente la totalidad de los “Tiempos” mensurales salvo en el anotado como C, en el que también está presente la divisoria con valor de semibreve. Esta dualidad de medidas de la figura asociada a “Tiempo Compasillo” lleva a diferenciar por las razones que más adelante se exponen, entre “Tiempo Compasillo antiguo”, cuando la medida de la divisorias es la breve, y “Tiempo Compasillo moderno”, cuando lo es el valor de semibreve.

Por último cabe señalar que la medida de breve de las divisorias sólo se altera en casos muy puntuales, coincidiendo todos ellos con cláusulas finales y cadencias internas importantes²⁶.

²³ Más adelante se aborda el uso que Navarro hace de estos símbolos.

²⁴ NASSARRE, A.: op. cit. p. 31 y ss.

²⁵ VALLS, F.: op. cit. Como ejemplo de esta coincidencia en la notación métrica sirvan los tres villancicos que Valls propone como ejemplo de Estilo Madrigalesco y que copia en los folios 174r al 192v, y el villancico de estilo melismático copiado en fol. 202v-203v. En el único lugar que no respeta esta norma es precisamente en la explicación que hace del compás de Proporción Menor (fol 225r y v), tomada por completo de textos teóricos precedentes como el de Nassarre. Esta excepción no se ajusta al uso que él mismo hace de este Tiempo en los ejemplos citados.

²⁶ VALLS, F.: op. cit. fol fol 99r. Esta terminología está tomada de Valls. Este maestro considera lo más correcto denominar cadencia a los reposos internos cláusula al que se emplea para concluir la composición y que coincide con el final de a letra. Este asunto se aborda en el siguiente capítulo.

b) Dentro de la barra de los “Tiempos” Compasillo “antiguo” y Proporción Menor las figuras forman dos grupos, cada uno de ellos con valor de semibreve. En el Compasillo “moderno” ocurre otro tanto pero según el valor de mínima. Idéntico procedimiento se repite en las partichelas que sin embargo carecen normalmente de divisorias en los pasajes mensurales²⁷.

c) Sólo hay ambivalencia ternario simple/ binario compuesto en el interior de las divisorias de la Proporción Menor. Este hecho se manifiesta en el estribillo del villancico de chanza “Los moriscos como han visto” que se transcribe en el apéndice. Este recurso está completamente ausente en el compás de Proporción Mayor.

2.3.2 Fundamentos de los rasgos irregulares del “uso” métrico mensural de Valls y Navarro.

Todas estas peculiaridades tienen un fundamento bien “por razón” o bien “por uso”. Su explicación se encuentra en los propios tratados teóricos que abordan la ortodoxia métrica y en las propias fuentes documentales oriolanas. A continuación expongo los principios que considero causa de las irregularidades mencionadas.

a) Relación entre “Compás” y “Tiempo”.

En las actas capitulares existe constancia documental del uso del término “Compás” con idéntico significado al expuesto por Valls, es decir como sinónimo de *tactus*:

Decret. que en todas las festividades de prim^a Clase se cante la tercia â favordon, y el introito â contrapunto, echando el Sochantre el Compaz Mayor, y después al retirarse el Compasillo²⁸.

Este fragmento ya se ha comentado en el Capítulo V, donde se abordan las funciones del sochantre entre las que se encontraba la dirección de canto llano, bien monódicamente o como aquí interpretado a fabordón. Como evidencia el texto anterior, el sochantre dirigía esta música utilizando el mismo sistema y terminología que emplea

²⁷ Las partichelas con divisorias en compases mensurales sólo aparecen en un número reducido de composiciones, todas ellas con indicios evidentes de reutilización. Entiendo que en estos casos debieron ser superpuestas para facilitar la lectura a intérpretes poco diestros con las medidas mensurales, motivo por el cual estimo que no deben ser tenidas en cuenta.

²⁸ ACO, vol 18, fol 72r Acuerdo Capitular de 4-I-1724.

Valls para el canto de órgano o polifonía²⁹. Por lo tanto se puede establecer que en la Catedral de Orihuela en 1724, tres años antes de la muerte de Navarro, el Compás o *tactus* tenía dos medidas o pulsos diferentes: el Compás Mayor y el Compasillo. Esta pauta coincide con la medida de la música mensural descrita por Juan Bermudo en el s. XVI; este tratadista recoge que el compasillo asociado a la semibreve, se medía el doble de rápido que el compás entero que se asociaba a la breve³⁰.

Las anotaciones numéricas de compases de espera existentes en algunos de los legajos de Navarro revelan que en la práctica polifónica oriolana el Compás o unidad principal de medida era el *tactus* compasillo que constituía la duración de la semibreve y de la breve a la mitad. De esta forma el *tactus* Compás Mayor al que alude el acta citada de 4-I-1724, resultaba de dos medidas sucesivas de compasillo³¹.

Por lo tanto, durante el magisterio de Navarro se mantenía en la Catedral de Orihuela, y así lo refleja la notación métrica usada por este maestro, el principio de regularidad métrica que caracterizaba la música renacentista. Según Bukofzer la música del Barroco oponía a esta regularidad el deseo de multiplicidad métrica cuya manifestación más evidente se encuentra en la movilidad del *tactus*, origen del uso de términos agógicos como *Andante*, *Allegro*, etc³². Este deseo de liberación de la uniformidad de medida del Compás o *tactus* se manifiesta tímidamente en la obra de Navarro merced a la presencia de los términos agógicos castellanos *despacio*, *con ayre* y *ayroso*, por otro lado poco frecuentes. Todos ellos indican una alteración de la

²⁹ SIERRA PÉREZ, J.: “La interpretación *alternatim* del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Ecorial” (siglos XVI-XVII)” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.621-642. En este artículo el profesor Sierra pone en evidencia que el canto gregoriano se interpretaba con el mismo Compás que la Polifonía.

³⁰ BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, fol 35v. Recogido en LAMBEA, M.: op. cit. p. 132, que lo copia de la Versión facsímil realizada por KASTNER, macario Santiago, y publicada por Bärenreiter Verlag en 1957.

³¹ Así ocurre en las coplas de la partitura del Villancico de Chanza *Ya que nuestro humano barro* catalogado como 1528. El fragmento en cuestión está escrito en Proporción Menor. La anotación 18 [de espera], coincide con 18 *tactus* de compasillo. Por lo tanto para Navarro el contenido de una divisoria coincide en la Proporción Menor con dos “Tiempos” de este compás. Todo ello revela que independientemente del Tiempo de una composición y de la colocación de las divisorias el *tactus* utilizado para medir en la Catedral de Orihuela la música polifónica y también la monódica era el compasillo, medida habitual desde el s. XVI para medir el canto de órgano. El hecho de que en la de proporción menor, “Tiempo” cuya duración se corresponde con el *tactus* “Compás Mayor”, cada divisoria abarque dos tiempos de compasillo, revela que el *tactus* “Compás Mayor” asociado a la duración de breve resulta de la suma de dos *tactus* de compasillo sucesivos.

³² BUKOFZER, M.J.: op. cit. p. 27-28 y 30-31.

duración del “Compás” o *tactus* establecido “consuetudinariamente”, pero siempre por cuestiones expresivas vinculadas al texto, tal y como mencionan los tratadistas³³.

b) Uso sistemático de las divisorias.

Los tratados de Nassarre y Valls callan a cerca de la colocación de las líneas divisorias, presentes de forma sistemática en las partituras autógrafas de Navarro. El uso que de ellas hacen ambos tratadistas hay que extraerlo de la explicación que ellos mismos ofrecen de los ejemplos que incluyen en sus obras.

Nassarre coloca en un mismo “Tiempo” las divisorias en medida de breve o de semibreve de forma aparentemente arbitraria. Efectivamente el aragonés revela en las explicaciones de sus ejemplos musicales que estas divisorias unas veces abarcan un compás y otras dos sin que exista un criterio para ello³⁴. Este rasgo revela que Nassarre usa las divisorias sin rigor métrico, y por lo tanto como un recurso convencional para facilitar la lectura.

Sin embargo en Valls la colocación de las divisorias coincide sistemáticamente con el “Tiempo” empleado, lo cuál les concede una función métrica³⁵.

Navarro recurre a ellas de la misma forma sistemática que Valls. En ambos maestros las divisorias se colocan de acuerdo con el valor de la breve, excepto en el compasillo³⁶. En este Tiempo unas veces aparece según la duración de la breve, y otras

³³VALLS, F.: op. cit. fol 224v. Según Valls la elección del Compás o pulso depende del carácter o *ayre* de la composición y de la grafía del Tiempo. Esta afirmación supone admitir que el pulso podía presentar en cada composición ligeras variaciones “metronómicas”.

³⁴NASSARRE, P.: op. cit. p. 160 y 189. En el ejemplo musical a compasillo de la p. 160 aparecen sucesivamente con medida de semibreve y de breve, es decir abarcando respectivamente un compás o dos compases de compasillo, tal y como él mismo lo expone en el capítulo correspondiente (p. 38 y ss.). En la p. 189 en la explicación de otro ejemplo de polifonía a compasillo las divisorias aparecen con valor de breve, al tiempo que el autor evidencia que las barras abarcan dos compases.

³⁵VALLS, F.: fol 6v a 7v. Este rasgo queda en evidencia al explicar los procedimientos contrapuntísticos denominado *careras* y *ligados*. En todos los ejemplos que propone la divisoria está colocada de acuerdo con la figura que ocupa todo el Tiempo Valls explica que las *carreras han de ser largas lo menos de dos compases, como se ve en los dos ejemplos*. Los dos ejemplos que ofrece están en compás mayor con las divisorias colocadas en valor de breve, y las carreras abarcando entre dos y cuatro compases. Lo mismo ocurre en los ejemplos que siguen de careras en diferentes *Tiempos* y que son los siguientes: en el Ternario Menor*, y Ternario ô Proporción Mayor, en ambos con valor de breve; en la sesquiáltera a seis (6/4) con el de semibreve; en el de Sesquidocena (12/4) con el de breve; en el de sexquiáltera a nueve (9/4) con el de semibreve (sólo que dividida en tres partes). Lo mismo sucede en el folio siguiente (8r) al explicar *Los contrapuntos ligados*; para ello incluye dos ejemplos en compasillo y en ambos la divisoria se coloca con valor de semibreve, de acuerdo con el “compasillo moderno”.

*Este compás por los motivos que más adelante expongo es asimilable a la Proporción Menor, motivo por el que esta falta.

³⁶CARRERAS, J.J. (ed.): *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Editorial Alpuerto, Madrid 2004, p. 22-23. Con ocasión de destacar la colocación métrica de las divisorias que el copista italiano introduce en el manuscrito Mackworth, Carreras apunta que “Esta notación modernizada se distingue por la utilización regular de las barras de compás (que tienen por tanto el significado métrico moderno de

con el de semibreve, siendo un rasgo también presente en Corelli³⁷. Todo ello indica que Navarro coloca las divisorias conscientemente en cada uno de los Tiempos con una intencionalidad métrica. Este principio es el siguiente:

Tabla 12-1.

“Tiempos”	Colocación de las divisorias	“Compás” o <i>tactus</i> .
C nuevo	Duración de semibreve	Compasillo
Proporción Mayor	Duración de breve (a la mitad de su valor)	Compasillo
Proporción Menor	Duración de breve, es decir agrupando dos “Tiempos” de proporción Menor	Compás Mayor o dos Compasillos sucesivos
C antiguo	Duración de breve, es decir agrupando dos “Tiempos” de C antiguo	Compás Mayor o dos Compasillos sucesivos

La acentuación del texto y el ritmo harmónico aplicado a los dos “Tiempos” de proporción Menor o de “Compasillo antiguo” integrados dentro de la divisoria hacen que éstos adquieran un sentido métrico semejante al de los dos tiempos de los compases binarios (simples o compuestos) de acentuación gradual. Este rasgo dota de un significado de acentuación gradual a los compases de naturaleza mensural.

Una vez establecido que Navarro y Valls coinciden en el uso métrico de la divisoria, resta exponer las razones que fundamentan la aplicación de divisorias con duración de breve o de la semibreve en cada uno de los “Tiempos” mensurales mencionados.

- c) Fundamento teórico de la asociación de la divisoria con valor de breve a la Proporción Menor y el “Tiempo” Compasillo antiguo y de la semibreve y breve a la mitad de su valor al “Tiempo” Compasillo nuevo y Proporción Mayor.

señalar regularmente el tiempo fuerte)”. En el caso de los legajos de Navarro, las divisorias están colocadas por el propio autor de acuerdo a su intención creativa, y por lo tanto deben ser tenidas en cuenta como un elemento del discurso musical. Se trata según indica Carreras de un elemento novedoso, y por lo tanto heterodoxo desde el punto de vista teórico.

³⁷ CORELLI, A.: *Complete Concerti Grossi in full score*, Dover Publications, Inc., new York. Así ocurre en varios de los Concerti Grossi que integran su opus 6. Por ejemplo en el Opus nº 6, el segundo movimiento *Grave* (p. 149) se anota y coloca las divisorias de forma idéntica al “Tiempo Compasillo antiguo” de Navarro, y el tercer movimiento *Allegro* (p. 150) presenta los rasgos de notación métrica y divisorias del “Tiempo Compasillo moderno”

El “uso” métrico que Navarro hace de los compases mensurales se caracteriza por la relevancia que concede a la figura breve como unidad métrica fundamental del en los “Tiempo” Proporción Menor y “Compasillo antiguo, merced a la colocación sistemática de las divisorias. Este rasgo “peculiar” que parece contradecir la explicación que los tratados de la época de Navarro hacen de estos compases³⁸, tiene fundamento en la teoría métrica mensural “que usaban *Los Antiguos*”, -utilizando una expresión de Valls-, y que estuvo en vigor hasta el siglo XVI.

La teoría mensural antigua se basaba en la noción de Tiempo, Modo y Prolación. El propio Nassarre la expone de la siguiente forma (el subrayado es mío):

Acuérdome, que la difinición de Canto de Organo dize, que las figuras aumentan, o disminuyen según modo, tiempo, ò prolación. (...)

¿Qué se entiende por Tiempo en la Música?

Tres cosas.

¿Cuáles son?

El compás, la señal indicial que se pone al principio de la obra, y la figura breve.

¿Qué cosa es compás?

Un movimiento sucesivo con que se mide el canto.

¿Por qué la figura breve se llama tiempo?

Porque la señal indicial, que está al principio de la obra, hace los efectos en dicha figura, haziéndola valer más o menos, según la forma de dicha señal; y porque haziendo valer más, o menos esta figura la señal indicial mueve las otras que son menores que ella, a ser cantadas con manos ò mas tiempo: por esso dicha señal indicial se llama tiempo. (...) Si la señal fuere un semicírculo, en forma de una C llamase Tiempo imperfecto, haziendo imperfecta la figura Brebe, y juntamente que no valga, si solamente dos Semibreves. Si dicha señal indicial fuere u círculo entero, que es en forma de una O, llámase Tiempo perfecto, e indica que la figura breve es perfecta; y en tal caso el valor de tres semibreves³⁹.

La notación métrica utilizada por Navarro se fundamenta por lo tanto en una tradición muy conservadora, pues todavía en el s. XVIII mantenía la mayoría de los rasgos del sistema mensural descrito por Bermudo en su tratado de 1555, a quien parece remitir este texto de Nassarre⁴⁰. Esto es especialmente evidente en la mencionada dualidad de medida del Tiempo anotado como C, y que he denominado “compasillo

³⁸ Los ejemplos que aporta Valls en su tratado parecen contradecir sistemáticamente la explicación la explicación que ofrece de estos “Tiempos”.

³⁹ NASSARRE, P.: op. cit. p. 57-60

⁴⁰ LAMBEA, M.: op. cit. p. 131-132. “El compás C tal y como lo conocemos hoy se encuentra codificado y sistematizado a partir de los escritos de Fray Juan Bermudo. Según León Tello, este teórico consigue desvincular el compás C de toda la carga mensuralista mantenida por los tratadistas anteriores a él y caída ahora en desuso”. Sin embargo a juzgar por el uso que hace Navarro del compás C, parece que el primitivo compás C se mantenía en uso. Navarro matiene los dos usos de C que menciona Bermudo. En la tabla de equivalencia que reproduce Bermudo en su tratado el Compás entero es representado po C2 y el compasillo por C.

antiguo” y compasillo “moderno”. El primero responde a los rasgos del “Tiempo” entero anotado como C2, y que abarcaba una breve. Según Bermudo este tiempo en su época empezaba a ser abandonado por el Compasillo, anotado como C y cuyo valor era la mitad del anterior, es decir una semibreve:

Tres manera hay de compás. Uno se dize compás mayor, o entero, el qual usan los doctos en la música, y es necesario para la hermosura del contrapunto, El segundo se llama compás menor o compasete, y es la mitad del compás entero. Por facilidad han inventado este compasete los modernos, pero no es apropiado de los varones doctos. El compás tercero es dicho de proporción, en el cuál entran tres figuras contra dos en un compás, o de tras muchas maneras⁴¹.

A partir de este texto se puede establecer que el Compasillo “antiguo” de Navarro responde al patrón métrico del “Tiempo” entero (C2), ocupado por una breve, y el moderno al compasillo (C), ocupado por una semibreve, siendo consecuentemente la duración de éste la mitad del anterior⁴². La confusión viene porque tanto Navarro como Valls no diferencia la figura indicial de ambos “Tiempos”, limitándose a colocar las divisorias con valor de breve o semibreve como elemento diferenciador de uno y otro “Tiempo”⁴³.

De esta forma puede considerarse la presencia del 2 en la figura indicial C3/2 que utiliza Navarro y sus contemporáneos para la Proporción menor, como una referencia al Compás Entero y por lo tanto también a la figura breve que ocupa el Compás o tactus Mayor. De este modo la figura breve se convierte también en la medida de la Proporción Menor, lo cuál coincide con la colocación que hace Navarro de las divisorias en este “Tiempo”.

En los compases con C u O barrada también la referencia métrica es la breve. La “vírgula” que atraviesa las “señales indiciales” afecta a la breve que se reduce a la mitad y consecuentemente a todas las figuras inferiores, tal y como expone Nassarre en el texto copiado arriba.

Sobre la cantidad de figuras que incluye el Tiempo con vírgula existe una significativa diferencia entre las explicaciones que ofrecen Nassarre y Valls:

NASSARRE, p. 47: *P. Qué significa una vírgula que suele atravesar por el semicírculo? R. Denota que entrán en el compás dobladas figuras, que entraran sino estuviera.* [Sigue explicando que si atraviesa un C será compás Mayor y si a

⁴¹ BERMUDO, J.: op. cit. fol 35v. Recogido en LAMBEA, M.: op. cit. p. 132,.

⁴² El primero está ocupado por una breve al igual que el Ternario menor o Proporción menor, el segundo por una semibreve, y por lo tanto su pulso es la mitad del primero.

⁴³ VALLS, F.: op. cit. Valls y Navarro coinciden en el doble significado que conceden a la figura indicial C. En los folios 21 al 22 Valls anota ejemplos con figura indicial C con valor de Tiempo Entero. En los folios 8v al 11 anota ejemplos con figura C con valor de Compasillo.

esta C atravesada se le añaden los números que se ponen a la proporción menor resultará la Proporción menor]⁴⁴.

p. 35: P. *Porqué este modo de cantar es llamado Compás Mayor?* R. *Llámase Compás Mayor a diferencia del Compasillo, por entrar doblado número de figuras en el compás.*

VALLS, fol 225v: [Con ocasión de explicar *La diversidad de tiempos, figuras, pausas y puntllos que usaron los antiguos, y los que usan los modernos Cap. XXXII*], *El primero es el que llamamos Tiempo Mayor que se señala de esta manera [C barrada], las figuras y pausas se disminuyen por mitad*⁴⁵.

El matiz resulta importante porque revela que según Nassarre en el “Tiempo” y en la Proporción Mayores” se mantiene el “Compás” o *tactus* del “Tiempo y de la Proporción Menores”, pues de otro modo no entrarían en el compás un número doble de figuras. Sin embargo para Valls ocurre a la inversa, pues es el “Compás” o *tactus* el que se dobla⁴⁶, y por lo tanto los “Tiempos” con vírgula se miden sobre “Compasillo” o *tactus* menor.

Este hecho afecta lógicamente al contenido de las divisorias. Navarro y Valls coinciden en pintar las mismas figuras en los “Tiempos y Proporciones Menor y Mayor”. De esta forma el Compás o *tactus* del “Tiempo y de la Proporción Mayores” será idéntico al compasillo y el doble que el correspondiente a “Tiempo Entero y Proporción Menor”. Es decir los primeros se miden sobre el “Compás” o *tactus* menor y los segundos sobre el “Compás” o *tactus* mayor, tal y como expone Bermudo y alude el Acuerdo Capitular de 4-I-1724.

El uso de ambas medidas aplicadas al “Tiempo Binario (Entero y compasillo)” en fecha tan tardía como 1724 manifiesta la pervivencia en la Catedral de Orihuela de prácticas mensurales consideradas arcaicas incluso por Bermudo, pero correctas desde el punto de vista de la ortodoxia mensural renacentista, tal y como reconoce este mismo tratadista. Por lo tanto la colocación bien a breve, bien a semibreve que hace Navarro de las divisorias en el “Tiempo” indicado como C, no constituye una perversión métrica sino una manifestación de la fidelidad al sistema mensural ortodoxo heredado del S. XVI. Esta fidelidad debía ser un rasgo poco habitual en la época de Navarro pues los

⁴⁴ NASSARRE, F.: op. cit. p. 47 y 35.

⁴⁵ VALLS, F.: op. cit. fol 225v.

⁴⁶ Si en el Tiempo y en la Proporción Mayor las figuras *se disminuyen por mitad* sin que aumente el número de las mismas, el Compás o pulso será consecuentemente el doble de rápido que en el Tiempo y en la Proporción Menor.

tratadistas de su época no dan cuenta del “Tiempo Entero” limitando sus exposiciones al “Tiempo” compasillo⁴⁷.

2.4 Articulación interna de los “Tiempos” mensurales y modernos.

En el Capítulo XXXII *De la diversidad de Tiempos, figuras, pausas y puntillos que usaron los antiguos y los que usan los modernos*, Valls explica las diferentes organizaciones internas de las figuras que caben en un “Compás” o *tactus* y que conforman los diferentes “Tiempos”.

El catalán distingue entre “Tiempos Binarios” que son aquellos que tienen *dos partes*, y “Tiempos Ternarios”, que tienen tres. En base a esta distinción justifica las *señales indiciales* que “el uso” había extendido pero que otros tratadistas consideran poco ortodoxas:

*Téngase por regla general que todos los tiempos que se señalen con un círculo entero serán ternarios, y el compás se ha de hechar como si fuese proporción mayor: y todos los que tuviesen un medio círculo serán del Tiempo Binario, y el compás se hechará como a Compasillo, ô a compás Mayor*⁴⁸.

La C barrada indica que el valor de las figuras *es a la mitad*, ya se trate de compás binario o ternario⁴⁹. Además de éstos menciona los cuaternarios que constan de cuatro partes y que resultan de la duplicación de un “Tiempo” binario. Como ejemplo cita a la *sesquidocena*, duplicación de la *sesquiáltera*⁵⁰. Esta división interna de los “Tiempos” en partes afecta a la realización del contrapunto y a la colocación de especies consonantes y disonantes.⁵¹

Valls identifica como binarios *que usaron los antiguos y modernos*⁵² el Tiempo Mayor (C barrada), el Tiempo Menor o compasillo (C), la *proporción menor* (C3)⁵³, por

⁴⁷ Sirva como ejemplo la explicación que da Nassarre de los compases en uso en su época: NASSARRE, P.: op. cit. p. 46.

⁴⁸ VALLS, F.: op. cit. fol 225v

⁴⁹ *Ibidem* fol 225v.

⁵⁰ *Ibidem*, fol 8v y fol 226r y v.

⁵¹ *Ibidem*. En el caso de los ternarios señala como ejemplo la Proporción Mayor: *Síguese el contrapunto Ternario, ô Proporción Mayor, cuyas carreras pueden empezar en cualquiera de las tres partes del compás* (fol 7r). En los Binarios *las principales partes del compás que son dar y alzar han de ser buenas* (con especies consonantes) (fol 7r). En cuanto a la colocación de las especies interválicas Para iniciarse en el contrapunto el maestro dará al alumno *un Baxo, sobre el qual pondrá la consonancia llena de 3ª, 5ª y 8ª ô de sus compuestas en las partes principales del compás; y en los menos principales de él siempre que saltare* (fol 20v). *Otro modo encontró el Arte de herosear la Música dándolo más dulzura y variedad, introduciendo en ella las especies disonantes, en las partes mas importantes del compás; esto es lo que vulgarmente llamamos ligadura* (retardo) (fol 24v).

⁵² *Ibidem*, fol 225r y v.

⁵³ QUEROL GAVALDÁ, M.: op. cit. p. 115. Este autor reparó en la naturaleza de compás binario compuesto, de algunos compases habitualmente considerados ternarios, como la Proporción Menor. En

estar indicada con C⁵⁴, y las *sexquíalteras à seys* (6/4), *por ser esta proporción dentro del compás binario*⁵⁵. Entre los *Tiempos* binarios *más modernos* incluye las *sexquíaltera* 6/8, y la de 12/8 que es duplicación de la anterior, y tiene cuatro partes⁵⁶. Junto a estas el binario diminuto 2/4, *hoy muy usado en música de teatro*, y que califica como *compasillo muy breve*⁵⁷. Esta referencia a la brevedad de ciertos *Tiempos Modernos* indica que su duración o *tactus* era menor que el habitual de semibreve.

Clasifica como “*Tiempos*” ternarios *que usaron los antiguos y modernos* la Proporción o Ternario Mayor (O3 o C barrada 3, entre otros símbolos), El Ternario menor (O) y el Ternario Mayor (O barrada). Pero añade: *En estos tres tiempos no hay otra distinción que en el modo de señalarles, y ya está casi del todo dexado y olvidado su uso*⁵⁸. Entre los modernos incluye la *sexquíaltera* a 9 (9/8), *por estar contenida sobre el ternario*, el *Tiempo Tripla o Proporción Menor diminuta* (3/4 o 6/8 por mitad, o la mitad de C3) la proporción mayor diminuta (C barrada 6/4), cuya figuración coincide también con el tres cuatro⁵⁹.

El agrupamiento de las figuras dentro de la divisoria de los compases mensurales, a la cuál he aludido como rasgo gráfico típico de Navarro y Valls, se realiza de acuerdo a las partes que contiene cada uno de los *Tiempos*. En dos grupos aparece en el *Compasillo* “antiguo” y en la proporción Menor, ambos Binarios, y en uno en la Proporción Mayor. Este agrupamiento responde a las figuras que cabían en un “*Compás*” *tactus* menor, y considero que puede estar vinculado a la práctica de “echar el compás”⁶⁰. De esta forma constituye un rasgo semejante a los procedimientos actuales de la escritura de las figuras con corchete⁶¹.

este sentido advierte que “un gran número de piezas que llevan la indicación de compás ternario, , son en realidad piezas de compás binario con ritmo ternario”, o compuesto. En estos casos recomienda el numerados 6, independientemente de que se realice la reducción de la figuración o no. Mi planteamiento de transcripción de la proporción menor coincide con esta opinión del musicólogo catalán, por las razones que más adelante se exponen.

⁵⁴ VALLS, F.: op. cit. fol 225r

⁵⁵ *Ibidem*, fol 7r y 226r

⁵⁶ *Ibidem*, fol 226r y v.

⁵⁷ *Ibidem*, fol 227r y v.

⁵⁸ *Ibidem*, fol 225v.

⁵⁹ VALLS, F.: op. cit. fol 226v y 227r.

⁶⁰ LAMBEA, M.: op. cit. p. 143-147. En estas páginas aborda con profundidad las noticias que Cerone, Lorente y Nassarre ofrecen sobre la forma de “hechar el compás”, en binarios y ternarios. Respecto a estos últimos Cerone dice que *yendo tres figuras en el compás, no se parte en dos partes iguales, como en el compás binario, en dar y alçar; más la primera figura es al adr del compás y luego se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera*. Lorente y Nassarre coinciden, con la salvedad de que Lorente advierte que lo correcto sería marcarlo a tres partes. Por último Cerone señala que estando la C virgulada, es decir *con disminución virgular*, muchos músicos incurrían en incorrección pues *dan el compás sobre de una semibreve, habiendo de ser una breve; y este inconveniente cometen para poder cantar con más facilidad*,

También relacionado con la división interna del compás se encuentra la presencia del ennegrecimiento de la semibreve en la Proporción Menor. Navarro emplea este recurso como procedimiento de la Suposición de Tiempo, que consiste en suponer un tiempo distinto *del que está pintado al principio de la obra: como si siendo la señal indicial de Compasillo, en este, aquel, ò el otro periodo supusiese el de Compás mayor, ò Proporción Mayor, &*⁶².

El villancico de chanza “Los moriscos como han visto” es un ejemplo paradigmático del uso que Navarro hace de este recurso. El ennegrecimiento de la semibreve la convierte en imperfecta y permite que quepan tres dentro de la divisoria de breve, tal y como ocurre en el pasaje inicial de esta composición. De este modo mediante el ennegrecimiento de la semibreve la proporción menor pasa de ser, utilizando el argot actual, un compás binario compuesto a ternario simple. Este hecho supone además una confirmación de la naturaleza binaria que este “Tiempo” tiene para Navarro, al igual que para Valls⁶³

Considero que la desaparición del Tiempo Ternario (O), a la que alude Valls, estaría motivada por la incorporación de su metro ternario simple a la Proporción Menor, merced al ennegrecimiento de la semibreve.

A partir de este planteamiento métrico se puede establecer que la semibreve era en la Capilla de Orihuela la medida del “Compás” o *tactus* en todos los casos. Este hecho se refuerza con las siguientes palabras: la proporción mayor *en la era presente y más moderna se canta como si fuera compasillo algo apresurado, que los italianos llaman cantar a la Breve que ya lo dixo Cerone*⁶⁴. Valls da a entender que la denominación italiana se debía al apresuramiento en el cantar y no al hecho de que este “Tiempo” fuera el único que se marcara a la figura breve como parece que ocurría en Italia. Esta mención confirma la importancia de la semibreve en el sistema métrico de Navarro y Valls, como referencia para establecer la igualdad del “Tiempo” con el “Compás” o *tactus* y por lo tanto la relación temporal entre los diferentes “Tiempos”, a

o añade bien por ignorancia o se berría. Todo ello revela que cada compás debía marcarse según las partes que tuviera, es decir según su metro.

⁶¹ Las corcheas, semicorcheas, etc. Que caben en un tiempo suelen unir sus barras para facilitar la lectura.

⁶² NASSARRE, P.: op. cit. p. 159.

⁶³ El ennegrecimiento altera la naturaleza de la figura a que se aplica; por lo tanto la imperfección que le otorga ennegrecimiento a la semibreve revela en la Proporción Menor, revela que esta figura posee en este Tiempo una naturaleza perfecta, de acuerdo a la presencia de la C en su figura indicial.

⁶⁴ VALLS, F.: p. cit. fol 225r. Entiendo que alude al Compasillo “moderno” con Tiempo de semibreve, pues al reducirse al ser reducidas a la mitad las figuras del Tiempo Mayor, el pulso de éste resulta ser idéntico al del Compasillo.

partir del número de “Tiempos” contenidos en la divisoria. Considero que no fue hasta la segunda década del S. XVIII cuando se incorporó al romance de Navarro el procedimiento de asociar al pulso valores diferentes a la semibreve, como por ejemplo el compasillo nuevo con acentuación cuaternaria o las medidas diminutas a las que alude Valls.

2.5 Modificación del metro inicial en el transcurso de una composición.

Navarro utiliza dos procedimientos para alterar el metro establecido por la figura indicial al inicio de la composición: términos agónicos y cambios de Tiempo.

Indicaciones agógicas.

Aunque el “Compás” o *tactus* es un valor temporal invariable que rige la relación entre todos los compases, la movilidad del mismo ya se venía experimentando a lo largo del S. XVII; en este sentido los tratadistas de ese momento reflejan esa realidad de batir el *tactus* más o menos rápido⁶⁵. Las obras de Navarro contienen también evidencias de este recurso expresivo y de esta forma encontramos la presencia términos que sugieren esta modificación del tiempo inicial de la composición; un ejemplo de ello es la expresión “con ayre”, que encontramos tanto en el estribillo como en las coplas del “Villancico a 4/ Al dormir el Sol”, que utiliza por entero la notación mensural.

No obstante Navarro es bastante parco en el uso de estos términos tanto en compases mensurales como en modernos. El término más frecuente es *conayre*, pero también encontramos otros como *despacio*, *rapido*, *lento* y *grave*. Salvo este último ninguno de ellos se presenta al inicio de un movimiento por lo que su finalidad primordial consiste en modificar la frecuencia del “Compás” o *tactus* inicial y no, tal y como se podrían emplear hoy, indicar la velocidad del pulso de cada composición.

El término Grave es habitual en el último movimiento de las cantadas. En estos casos siempre se asocia al compás de proporción menor. Entiendo que el término *grave* indica que este compás se marque con un *tactus* más lento de lo que es habitual. Como ejemplo del uso de este término el movimiento final de las cantadas “O quien fuera serafín” y “En el refulgente trono”, y el villancico en ópera “Que misterio se esconde en la región de oriente”, donde aparece en el transcurso del villancico en varias ocasiones.

⁶⁵ LEÓN TELLO, F.J.: op.cit. p. 120. Nassarre afirma que le parece inútil la invención de figuras menores como la fusa o la semifusa porque “la semicorchea puede correr con tanta velocidad como la semifusa, pues consiste en la aceleración del compás el ser más o menos veloces las figuras”. De esta forma se evidencia la costumbre de modificar la velocidad del *tactus* al que se adaptaba el compás.

Cambios de Tiempo

Los cambios de “Tiempo” en el transcurso de un movimiento persiguen en Navarro dos finalidades:

- Alterar el metro de las partes.
- Sugerir, en combinación con la figuración cambios de “tempo”. Este efecto se aplica tanto en los compases mensurales como modernos merced a la relación temporal establecida a partir del “Compás” o *tactus* que corresponde a cada uno de ellos.

Un ejemplo de ambos procedimientos es la Introducción de la cantada “En el refulgente trono” fechada en 1726, en la que se suceden los “Tiempos” C3 y C “antiguo” o Entero. El valor total de ambos es de dos semibreves lo cuál permite establecer una equivalencia de igualdad de “Compás” o *tactus* entre ambos. Es decir un compás de C “antiguo” dura lo mismo que uno de C3. Este rasgo permite establecer el tempo de ambos compases y el valor de cada una de sus respectivas partes. Todo ello sin necesidad de recurrir a indicaciones agógicas, con las que Navarro no parece muy familiarizado.

Este procedimiento también está presente en los ejemplos de Valls⁶⁶. Según este mismo autor, esta relación también se extiende a los “Tiempos” modernos, algunos de los cuáles sin embargo se miden en “Compás” o *tactus* diminuto, es decir inferior a la duración de semibreve⁶⁷.

2.6 El problema de la reducción de las figuras.

Miguel Querol valora “la reducción de las figuras y la elección del compás moderno como los problemas habituales que plantea el procedimiento de transcripción de la notación mensural”⁶⁸. Apel planteó la equivalencia de los signos mensurales antiguos en compases modernos reduciendo el valor de las figuras a su cuarta parte,

⁶⁶ VALLS, F.: op. cit, fol 8v al 9v. En los ejemplos musicales contenidos en estos folios, anota sobre un mismo cantus firmus una serie escritos en diferentes Tiempos. Estos tiempos coinciden en el compás sobre el que se ejecutan. Entre ellos figuran el Compasillo, el Compás Mayor, la Proporción Mayor y la sesquiáltera 6/4. Todos ellos se ejecutan sobre el mismo Compás Menor, tal y como por otro lado se deduce del análisis expuesto en las páginas precedentes de este trabajo. Este mismo procedimiento de combinación de Tiempos coincidentes en su Compás se repite en los folios 10r al 11v; en este caso se trata de *contrapuntos trocados*, en nuestro argor intercambiabes. De no coincidir en su Compás este procedimientos contrapuntístico no podría realizarse.

⁶⁷ VALLS, F.: op. cit. fol 226r-227v.

⁶⁸ QUEROL GAVALDÁ, M.: *Transcripción e interpretación...*p. 113-117.

convirtiéndose esta pauta en una norma⁶⁹. Sin embargo Querol considera que “sería un grave error aplicar esta misma reducción a la polifonía del Renacimiento Pleno que va aproximadamente desde 1530 a 1600”. Para este periodo encuentra más apropiado reducir los valores sólo a la mitad, señalando que tanto esta elección como la de Apel “tienen un fundamento objetivo en la misma notación manuscrita” y son resultado de un análisis de la misma⁷⁰. Igualmente presenta varios ejemplos posibles de transcripción de un fragmento del Cancionero Musical de Palacio, uno de ellos de Higinio Anglés en el que tal reducción no se realiza; a ésta transcripción sólo le pone como objeción “que presenta el inconveniente de estar escrita en valores demasiado largos. El cantor que tiene a la vista una pieza escrita a base de redondas y blancas, sin ninguna palabra expresiva de movimiento, difícilmente la cantará con el aire alado y gracioso que conviene a este villancico”⁷¹.

Mariano Lambea en fecha más reciente (1999) considera que las transcripciones de la música mensural del S. XVII “con valores reducidos a la mitad, o, incluso a la cuarta parte, es decir, (tratándose de compases binarios), en compases de 2/4 o de 2/8, no dejan de ser excesivamente prácticas y están del todo alejadas del espíritu de la época, además de ser rechazadas sistemáticamente por los músicos que interpretan esta música según criterios históricos”⁷².

El desarrollo experimentado por la interpretación con pautas históricas durante el periodo que media entre las publicaciones de Querol (1975) y Lambea (1999), ha superado las prevenciones del musicólogo catalán hacia el procedimiento transcriptor de Anglés. La reducción del valor de las figuras sin que la “figura indicial” así lo indique despierta hoy día la desconfianza por parte de los intérpretes, a la par que de los musicólogos.

En el caso concreto de Navarro y a partir del análisis de los procedimientos de notación métrica que emplea, la reducción de las figuras se revela innecesaria e incluso perjudicial, pues altera por completo la métrica original de la composición. Precisamente así ocurre en las cuatro composiciones en romance trascritas por Climent en una reciente publicación. En todas ellas aplica el extendido procedimiento de

⁶⁹ QUEROL GAVALDÁ, M.: *Transcripción e interpretación*.... p. 69.

⁷⁰ *Ibidem* op. cit. p. 69.

⁷¹ *Ibidem* op. cit. p.115-117

⁷² LAMBEA, M.: op. cit. p. 136.

reducción sin que justifique la misma en un análisis previo de los elementos de notación⁷³.

No obstante es preciso reconocer que las objeciones de Querol a las transcripciones sin reducción son acertadas y oportunas desde el punto de vista de la praxis interpretativa. La igualdad entre “Compás” y “Tiempo” tal y como la expone Valls y la usa Navarro, tiene como efecto la asociación de cada figura con una medida metronómica fija, tal y como ocurría en el S. XVI. Por este motivo su notación métrica no precisa de indicaciones agógicas, tal y como requiere el sistema de notación convencional actual⁷⁴. Por lo tanto para superar las objeciones de Querol a la transcripción sin reducción considero que debe incorporarse un valor metronómico derivado del Compás o *tactus*, según la figura indicial o “Tiempo” y para ello es preciso tener en cuenta lo expuesto en el análisis precedente.

A partir del análisis realizado, he establecido un mismo valor para la breve y el doble para la semibreve, como referencia matemática básica, la cuál, tal y como expone Valls, puede alterarse según el contenido del texto.

2.7 Modificación de la duración de una figura concreta

La duración de las figuras indicada por la figura indicial pueden alterarse mediante el ennegrecimiento, el corchete, el puntillo y el calderón.

- El ennegrecimiento, y la especial colocación de las figuras mayores altera la naturaleza perfecta o imperfecta de la figura a la que afecta. Ambos procedimientos son descritos por Nassarre⁷⁵

⁷³ CLIMENT BARBER, J. (transcriptor): *Música de la Catedral de Orihuela, Pequeña Antología*, Fundación “La luz de la Imágenes-Orihuela”, Generalitat Valenciana 2003. Climent transcribe nueve obras de Navarro, entre las que figura cuatro en romance litúrgico: “El prometido remedio”, “Luces, auras”, “Sonoro violín de plata” y “Escuchad moradores del orbe”. A toda las secciones en notación mensural aplica la reducción de las figuras a la mitad y no respeta la colocación de las divisorias que hace Navarro. Todo ello, y especialmente este último aspecto, altera la métrica original de estas composiciones. No incluye un prólogo en el que indique las pautas de transcripción ni los elementos que ha alterado o introducido respecto a los manuscritos originales.

⁷⁴ QUEROL GAVALDÁ, M.: *Transcripción e interpretación...* p. 67-71. “Lección VIII: El tactus o compás. E la época de la Polifonía Clásica no se ponían palabras indicadoras del tiempo por dos razones principales: la primera, porque realmente existía una uniformidad en el movimiento con que se llevaba el compás y en segundo lugar, porque los compositores tomaban parte en la interpretación como cantores. (...) Según Apel las explicaciones de los teóricos son suficientemente claras como para demostrarnos que el tactus son suficientemente claras como para demostrarnos que el tactus era una unidad estable de tiempo fijada alrededor de M.M. 48, siendo representada esta unidad por la semibreve en su íntegro valor. (...) Todos los teóricos de la época (S. XVI), se ocuparon del tactus, pero en ninguno de ellos se halla observación alguna que justifique que la duración de una nota determinada pueda variarse según el carácter o sentimiento de la pieza. En el siglo XVI la única manera de cambiar la duración de una nota son las proporciones”.

⁷⁵ NASSARRE, P.: op. cit. p. 56-57.

- La adición de corchete afecta en cualquiera de los Tiempos mensurales a la mínima (blanca) convirtiéndola en la inmediatamente inferior, es decir en semimínima (negra)⁷⁶.
- El puntillo presenta en los Tiempos mensurales sólo los usos de aumentación y perfección con el mismo significado que les atribuye Nassarre; ambas funciones coinciden con el uso actual de este símbolo. En ambos casos se coloca a continuación de la cabeza de la figura a la que afecta; el de aumentación añade a la figura la mitad de su valor y el de perfección restituye a perfecta una figura que temporalmente dejó de serlo⁷⁷.
- En los compases modernos se emplea exclusivamente el puntillo de aumentación, de forma idéntica a la actual.
- El calderón está presente tanto en los Tiempos mensurales como en los modernos. Su función la expone Valls en los mismos términos que su uso actual, a la que añade la indicación de final de movimiento u obra⁷⁸.

3. Procedimiento de transcripción de compases y figuras.

El análisis precedente permite establecer el significado de la notación métrica de Navarro. Sobre este análisis se han establecido las pautas de transcripción de la misma que se enumeran en los siguientes epígrafes.

3.1 Resumen del análisis y pauta de transcripción aplicada.

A partir del estudio del sistema de notación expuesto en los epígrafes precedentes se han establecido las siguientes pautas de transcripción de compases y figuras:

a) Durante el magisterio de Navarro en la capilla oriolana se utilizaban dos *tactus* o para la medida de la música polifónica y monódica. El principal o básico era el *tactus* denominado “Compás Menor o Compasillo” cuya duración se correspondía con la figura de semibreve tanto *perfecta* como *imperfecta*. El *tactus* denominado “Compás Mayor” se correspondía con la figura de breve, su duración era doble que la *tactus* “Compasillo” y su ejecución debía resultar de la suma de dos “Compases” o *tactus* de Compasillo sucesivos.

⁷⁶ VALLS, F.: op. cit. fol 225r y v. Valls denomina “corcheas blancas” a las mínimas con corchete.

⁷⁷ NASSARRE, P.: op. cit. p. 52-57.

⁷⁸ VALLS, F.: op. cit. fol 22v-23r

El Compás o *tactus* Mayor se asociaba a la duración de la breve y consecuentemente servía para medir el Tiempo Entero o Compasillo “antiguo”, y la Proporción Menor. El Compás o *tactus* Menor se asociaba a la duración de la breve reducida a la mitad y de la semibreve; sobre él se medía el Tiempo Compás Mayor, el Tiempo Compasillo “moderno”, y la Proporción Mayor. La duración temporal del segundo era la mitad que la del primero.

Ambos representaban valores metronómicos absolutos cuya concreción no aparece clara en los tratados hispanos. Valls por ejemplo se limita a indicar que el Compás debía acomodarse al aire de la composición y permitir que su texto fuera entendible. Sin embargo la comparación que este mismo tratadista hace del Compás con el pulso humano, puede sugerir que en cada capilla debía establecerse “según la costumbre”. Apel establece para la música mensural medieval el valor del *tactus*, equivalente al Compás o pulso de semibreve en M.M. 48⁷⁹. Considero que a partir de las ideas de Valls se puede establecer para Navarro el valor metronómico del Compás o *tactus* Menor asociado a semibreve entre M.M. 48 y 60, según el carácter del texto. En aras de una mayor claridad tanto en el catálogo como en la transcripción lo anoto siempre con valor MM=50, lo cuál debe entenderse como una referencia aproximada. El “Compás” o *tactus* Mayor asociado a breve sería el doble de lento y resultaría de la suma de dos de “Compasillo” y por lo tanto oscilaría entre M.M. 24 y 30. A partir de estos valores se han establecido los cálculos restantes.

b) Este sistema no precisaba de incorporación de indicaciones agógicas debido a la igualdad entre “Compás” o *tactus* y “Tiempo”. No obstante La duración del *tactus* “Compasillo” podía modificarse lo cuál se indicaba mediante términos como *con ayre*, cuando era más acelerado, o *despacio*, cuando debía ser más lento.

Estas indicaciones sólo aparecen por necesidades textuales y su finalidad consiste en alterar bien desde el inicio y más frecuentemente durante el transcurso de la composición, la velocidad del “Compás” o pulso o la relación entre los Tiempos que se suceden a lo largo de la misma.

c) Según Valls los “Tiempos nuevos”, se asocian a diferentes *tactus*. El 6/4, el 6/8 y el 3/4 al *tactus* o “Compasillo” Menor, y otros como el 2/4 a “Compases” o *tactus* inferiores, que por este motivo son denominados “Tiempos o Proporciones Diminutas.

⁷⁹ QUEROL GAVALDÁ, M.: op. cit. p. 68.

Este rasgo permite establecer relaciones de idéntica medida entre “Tiempos” mensurales y modernos.

d) Las “figuras indiciales” establecen el “Tiempo” de cada composición, es decir la articulación métrica interna del *tactus* “Compasillo”, que se manifiesta en la distribución de los valores y cantidad de figuras dentro del mismo.

Según Valls los Tiempos se dividen en partes, y según el número de las mismas se clasifican en Binarios (dos partes), Ternarios (tres partes) o Cuaternarios (cuatro partes), que normalmente se consideran duplicación de otro binario binario.

Las partes pueden ser perfectas (simples en argot actual), o perfectas (compuestas). El ennegrecimiento de ciertas figuras permite la “suposición de tiempo” o alteración del metro indicado por la figura indicial. Esta clasificación se aplica a los compases modernos con valor semejante al actual y a los mensurales a partir de la colocación de la divisoria en cada uno de ellos.

e) La colocación sistemática de las divisorias superpone al sistema métrico mensural otro de acentuación gradual o moderna, que afecta a los “Tiempos” que abarcan. El ritmo harmónico y la aplicación del texto establece una jerarquía entre los “Tiempos” que abarca la divisoria, adquiriendo el primero de ellos el papel semejante el del ictus. Este efecto es especialmente notable en los “Tiempos” compasillo antiguo y en la proporción menor, pues en ellos donde Navarro abarca sistemáticamente con la divisoria dos “Tiempos” sucesivos. Este rasgo convierte a estos compases mensurales en binario compuesto y binario/cuaternario simple respectivamente.

f) La relación de semibreve establecida en el sistema métrico de Navarro permite constatar que tanto en compases mensurales como modernos, las figuras están representadas de acuerdo a la duración con que eran interpretadas salvo cuando la figura indicial estaba “virgulada” lo cuál indicaba que se reducían a la mitad⁸⁰. De esta forma la transcripción con reducción de la figuración mensural cuando ésta no se indica, altera su relación temporal establecida entre “Tiempos” mensurales y modernos a través de la duración del *tactus* con el que se corresponden, y por lo tanto la métrica original ideada por el compositor.

Por todo ello se ha respetado el valor de las figuras y la colocación original de las divisorias, tal y como fueron pintadas por Navarro. Sólo se ha aplicada la reducción

⁸⁰ Esto ocurría en “Tiempo” Mayor y en la Proporción Mayor.

cuando las figuras indiciales lo precisan, lo cuál ocurre en el “Tiempo Mayor” y en la Proporción Mayor.

g) Al aplicar las pautas precedentes la figura indicial de todos los compases mensurales resulta con denominador 2, y el de los modernos 4 u 8. Para el “Tiempo” compasillo “moderno” se mantiene la figura C. Este rasgo facilita localizar sin dificultad alguna las secciones musicales escritas originalmente en Tiempos mensurales y en modernos, y además permite al director, cantor e instrumentista, ser consciente de la naturaleza métrica de la música que interpreta.

h) Los “Tiempos” mensurales binarios y cuaternarios simples (Tiempo Mayor y Compasillo antiguo), aparecen con numerador 2 y 4 respectivamente; los binarios compuestos (Proporción Menor) con el 6; los ternarios simples (Proporción mayor) con el 3; los ternarios compuestos (Sexquinovena) con 9. Los “Tiempos” modernos aparecen con la misma figura que se escriben. La figura C se mantiene también en el compasillo nuevo, cuando la acentuación del texto revela una articulación cuaternaria, semejante al actual 4/4. En éste caso el tactus mensural no parece adecuado pues de su aplicación resulta una interpretación excesivamente acelerada; por este motivo sólo para este “Tiempo” se ha establecido un valor metronómico diferenciado del resto y que se ha situado en semimínima o negra=M.M. 100 a 120.

i) Las modificaciones del metro establecido al inicio de la composición, se realizan mediante la incorporación de indicaciones agógicas, o mediante el cambio de Tiempo en el transcurso de un movimiento. Las primeras sugieren una modificación relativa, que finalmente depende del gusto del intérprete. En este caso he optado por conservar estos términos en su forma original. Sin embargo el cambio de “Tiempo” indica un cambio de la relación métrica inicial y por lo tanto constituye una referencia absoluta y calculable matemáticamente. Cuando esto ocurre expreso sobre el cambio de Tiempo las figuras que en uno y otro tienen la misma duración.

3.2 Tabla de transcripción de los compases mensurales.

En la siguiente tabla se resume la explicación y valoración de la grafía métrica de los Tiempos mensurales tal y como los usa Navarro en su romance ceremonial. Considero que la interpretación práctica se realizaría sobre el *tactus* de compasillo y su duplicidad. Baso esta opinión en el hecho de que la semibreve mantiene una duración idéntica en todos los Tiempos, y por lo tanto se convierte en la unidad de medida de todos ellos.

Esta igualdad de duración de la semibreve se resalta en **negrita**. Esta tabla sirve de pauta para la transcripción e interpretación de esta música.

Tabla12-2.

“Compás” o <i>tactus</i>	“Tiempo”	Trascrip figuras	Tras. “figura indicial”	Significado métrico (figura que ocupa el interior de la divisoria)
“Compás Mayor” Breve=M.M. 25-30 o dos <i>tactus</i> sucesivos de “Compasillo”	C[2] compasillo “antiguo” o “Tiempo Entero”	1 breve imperfecta=cuadrada 2 semibreves imperfectas=2 redondas 4 mínimas imperfectas= 4 blancas 8 semimínimas = 8 negras 16 mínimas con corchete= 16 corcheas	4 2 2 1	Una Breve imperf o Dos semibreve imprf Binario o Cuaternario simple según acentuación textual.
	C3 Proporción Menor	1 breve imperfecta= una cuadrada con puntillo 2 semibrev. Perf = 2 redondas con puntillo 6 mínimas imperfectas=6 blancas 12 semimínimas imperfectas=12 negras	6 2	Breve imperf o Dos semibreve perf Binario Compuesto Hace “suposición de tiempo” en ternario simple mediante el ennegrecimiento de la breve.
“Compasillo” o <i>tactus</i> Menor Breve a la mitad o Semibreve=M.M. 48-60	C compasillo “nuevo”	1 semibreves imperfectas=1 redonda 2 mínimas imperfectas= 2 blancas 4 semimínimas = 8 negras 8 corcheas 16 semicorcheas	C	semibreve imperf Dar: mínima imprf Alzar: mínima imperf Binario o Cuaternario simple según acentuación textual.
	C barrada “Tiempo Mayor” (todas las figuras a la mitad de su valor)	1 breve imperfecta= una redonda 2 semibrev. Imperfectas = 2 blancas 4 mínimas imperfectas =4 negras 8 semimínimas imperfectas =8 corcheas	2 2	breve imperf a la mitad=semibreve imperf Dar: semibreve Impr. A la mitad/ mínima imperf Alzar: semibreve imperf a la mitad/ mínima imperfecta Binario simple
	C barrada 3 “Proporción mayor” (todas las figuras a la mitad de su valor)	1 breve perfecta= una redonda con puntillo 3 semibrev. Imperfectas = 3 blancas 6 mínimas imperfectas =6 negras 12 semimínimas imperfectas =12 corch	3 2	breve perf a la mitad=semibreve perf En tres partes marcadas a tres o a “uno”: una semibreve imperf a la mitad/mínima perf Ternario simple

3.3 Relación temporal entre los compases mensurales.

Tal y como usa Navarro los compases mensurales la breve resulta ser siempre imperfecta, por lo que la semibreve presenta también en todos ellos idéntica duración. La perfección o imperfección de la semibreve en los diferentes tiempos utilizados por Navarro, (siempre y cuando no resulte del ennegrecimiento), no afecta a la duración de ella misma pero sí a las inferiores. De este modo la semibreve imperfecta del Compasillo “nuevo”, tiene la misma duración que la semibreve perfecta de la Proporción Menor; la diferencia entre ambas reside en la división de la misma: la semibreve perfecta se divide en tres mínimas y la imperfecta en dos. De este sistema proporcional resulta que la mínima del compasillo dura menos que la misma figura en la Proporción Menor.

Por todo ello a partir de la duración de breve y semibreve Navarro como Valls, establecen una relación de equivalencia temporal entre todos los Tiempos mensurales. En la tabla precedente figuran en negrita las figuras de idéntica duración en todos los compases mensurales. A partir de ellas se establece la relación en los cambios de Tiempo.

3.4 Relación temporal entre los compases mensurales y los modernos.

La libertad de “Compás” de los “Tiempos” modernos presenta sin embargo un problema: necesita en cada caso que se indiquen su velocidad, su *tempo*; lo cuál motivó el nacimiento de los términos destinados a tal fin⁸¹. En este sentido la información que suministra un compás moderno, es inferior que la de un compás mensural, pues los compases actuales carecen de una proporción temporal fija entre ellos.

Navarro cuando usa de los Tiempos modernos los somete a la regularidad de Compás de los mensurales tal y como indica Valls, motivo por el cuál no precisa acompañarlos de indicaciones agógicas. La incorporación de divisorias en todos ellos revela la falta de familiaridad de los intérpretes de la capilla oriolana con estos nuevos metros.

De este modo la presencia de los compases modernos no altera el principio métrico mensural que rige toda su notación y por lo tanto su incorporación parece responder más a una moda que a una transformación métrica real, la cuál ya se había llevado a cabo sobre el sistema métrico mensural. Navarro parece tomar partido en sus

⁸¹ BUKOFZER, M.F.: op. Cit. P. 27, 28, 31.

últimas composiciones, por los compases antiguos o mensurales que implican no sólo un “tempo” determinado sino además una relación temporal fija entre cada uno de ellos.

En las 4 composiciones dedicadas al Corpus y fechadas en 1726, un año antes de su muerte, Navarro utiliza abundantemente compases mensurales, no obstante el uso armónico y la colocación del texto dota a estos compases proporcionales de un sentido pleno de acentuación gradual, de tal forma que el resultado auditivo no diferiría en absoluto si estos se hubieran usado⁸². El resultado métrico es similar al de muchas otras composiciones europeas bien conocidas del Barroco tardío.

En la siguiente tabla se expresa la relación temporal existente entre los compases mensurales y modernos, a partir de su relación con los dos Compases o *tactus* que servían de medida temporal de la música. Los Tiempos que coinciden en la misma columna tenían la misma duración temporal.

Tabla 12-3.

<i>tactus</i>	“Tiempos” Antiguos	“Tiempos” modernos
“Compás Mayor Breve= M.M. 25 o dos de “Compasillo”	Proporción Menor Tiempo entero C[2]	12/8
“Compás Menor” o “Compasillo” Breve a la mitad o Semibreve = M.M. 50	Proporción Mayor Tiempo Compasillo “moderno” Tiempo Compás Mayor	6/8 o 6/4
“Compás diminuto” Mínima=M.M. 100		3/4

Los de la primera fila tenían una duración doble que los de la segunda, y éstos doble que los de la tercera. A partir de la duración total del Tiempo se calcula la relación entre todos ellos.

⁸² Una de estas cuatro composiciones es la cantada “En el refulgente trono”. En ella cómo en ese momento cómo en ese momento final de la evolución creativa de Navarro, la noción rítmica de acentuación gradual se había impuesto sobre la tradicional mensural, de tal forma que, aunque empleara los compases antiguos, estos se utilizaban de tal forma que el resultado sonoro era idéntico al de los modernos o de acentuación gradual.

Parte Tercera. Bloque 2. ANÁLISIS FORMALISTA DEL ROMANCE CEREMONIAL DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XIII: **Análisis y criterios de transcripción: notación melódica, acórdica y del contingente interpretativo.**

1. Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico.

1.1 Planteamiento teórico de referencia.

Las alturas empleadas en una composición se resumen en la escala, que se emplean en la misma y que normalmente ocho alturas sucesivas. La disposición en horizontal de este repertorio interválico da lugar a la melodía (combinación sucesiva de alturas) y su disposición vertical a los acordes y agregados (combinaciones simultáneas de alturas).

Valls en el Capítulo V de su *Mapa Armónico Práctico*, describe la disposición, notación y reconocimiento de las escalas sobre las que se construía el canto monódico y el canto de órgano. Este capítulo se divide en dos partes la primera se ocupa del repertorio monódico, y la segunda del polifónico. Aunque teóricamente ambos estilos musicales se construían sobre las denominadas escalas eclesiásticas Valls expone un tratamiento distinto de unas y otras en el canto llano y en el figurado¹.

A continuación enumero las peculiaridades que según este autor presentan los Modos Eclesiásticos cuando son utilizados en canto de órgano:

1. Valls prefiere el término Modo, que considera teóricamente más correcto, para el repertorio monódico (fol 14v)², y Tono para el polifónico por su extendido uso (fol 17r).

2. Para el Canto Polifónico admite obligatoriamente la necesidad de contar con 12 Tonos, mientras que en el Gregoriano reconoce que algunos autores sólo cuenten ocho, aunque no lo estima muy acertado (fol 16v y 17r).

3. Denomina Diapasón del Tono al ámbito de ocho alturas u octava de que consta cada Tono³. En el canto llano cada Modo se divide en diapente (pentacordo) y

¹ VALLS, F.: op. cit. fol 15v Sobre los Doze Modos “se fundó todo el canto gregoriano y los mismos sirven para el canto figurado, ô composición de voces; aunque para su verdadero conocimiento, con otras reglas, como iré explicando”.

² Para no añadir excesivas notas al pie indico entre paréntesis el lugar del texto donde se encuentra los rasgos que enumero.

diathessaron (tetracordo), lo cuál influye en la denominación de Auténticos para los impares y Plagales para los pares (fol 15v). Sin embargo esta diferencia no es aplicable en el uso que de ellos se hace en la polifonía: *Se reparará que en estos diapasones* [los del Canto de órgano], *no se observa la regla de distinguir los Tonos Auténticos ô Maestros de los Plagales ô Discípulos; antes bien estos se sirven del Diapasón de su Principal* [el auténtico correspondiente] *mas por diferente signos; discurro que la razón que tuvieron fue; no valerse del Diapasón Aritmético, y que sirve a todos los Tonos Discipulos, por la extrañeza de su división en Musica Figurada* (fol 18r). Esto quiere decir, tal y como se refleja en los ejemplos que preceden a esta cita, que los plagales de uso polifónico copian la disposición de los auténticos lo cuál influye en la disposición interválica, en la posición de la dominante y en las cadencias, tal y como se expone en los puntos siguientes.

4. En los Tonos Polifónicos los patrones interválicos se reducen a seis colocados y apuntados de diferente forma. En fol 17v y 18r se indican los *Diapasones* y *Apuntación de claves, para los doze Tonos Naturales, Transportados y Accidentales*, clasificados según apuntación “*Antigua*” (Naturales y Transportados con un bemol en armadura) y *Moderna* (Con un sostenido en la armadura), ésta sólo para los Tonos 2º, 4º, 5º y 9º. Cada uno de ellos aparece según el procedimiento de “claves altas y claves bajas”. Cuando aparecen en “claves altas” *esta apuntación se toca transportada quarta baxa* (fol 24v). Este sistema tenía una finalidad práctica: evitar las desafinaciones de los cantores derivadas de incorporar más allá de un si bemol a la armadura (fol 18r). Por lo tanto toda partitura anotada en claves altas se interpretaba una cuarta baja, principio que debe aplicarse a las transcripciones pues de lo contrario se falsea la tesitura original de la composición.

5. La dominante en los Tonos Polifónicos se sitúa en el V grado excepto en el Tercer y Cuarto Tonos, que lo hace en el IV. Además Valls admite en todos los tonos las cadencias internas en grados relativos de la fundamental del Tono. Ambos rasgos quedan expuestos con total claridad en *Del modo, como podrá ayudarse de las clausulas de todos los 12 Tonos* (fol 98r-v y 99r). Las cadencias internas que propone son las habituales en la Armonía Tonal: Cadencia perfecta y plagal a la Tónica, a la Dominante, a la subdominante, al III grado (si se trata de un Tono de “color” menor como el 1º o 2º) y al VI grado (si se trata de un Tono de “color” mayor como el 11º o

³ VALLS, F.: op. cit. fol. 3r-4v. Utiliza para el ámbito del Tono y sus secciones el mismo término que denomina los diferentes intervalos y que aparece en la Tabla de Intervalos anotada en los folios aludidos.

12º). Además de cadencias perfectas y plagales incluye en algunos Tonos cadencias *remisas*⁴ en ciertos grados, lo cual supone una herencia de la tradición contrapuntística.

6. En cuanto a la elección del tono sobre el que se ha de elaborar una composición, en el capítulo XXIX explica que este rasgo está vinculado a *la expresión y vestido de los afectos que expresa la letra. Los tonos que en el principio de su Diapasón tuvieren el semitono mas cercano serán propios para los afectos tristes, y los que tuvieren el semitono mas lejos serán propios para los alegres y festivos* (fol 213r). Este procedimiento es muy cercano a la dualidad Tonal Mayor y Menor, y al mismo tiempo revela el significado simbólico de la misma. Aplicando ese procedimiento resultan menores los Tonos con final en re, mi y la (1º, 2º, 3º, 4º, 9º y 10º) y mayores los de final en fa, sol y do (5º, 6º, 7º, 8º, 11º y 12º).

7. Reconoce como habitual el procedimiento de modulación para añadir variedad a una composición. Sin embargo considera impropia la modulación cuando el Tono al que se va tiene su final *fuera del Diapasón del Modo* (fol. 15r), es decir que no es ninguno de los grados del Tono principal de la composición.

Este planteamiento polifónico de los modos eclesiásticos es tan cercano a los procedimientos de la Armonía Tonal, que prácticamente puede considerarse como una variedad de la misma. En los epígrafes siguientes se compara este planteamiento tonal, con el empleado por Navarro en su romance ceremonial.

Para el análisis tonal se ha seguido el siguiente procedimiento: en primer lugar, identificación del Tono, en segundo lugar se han observado los rasgos habituales en el tratamiento harmónico de cada Tono, por último el cifrado empleado.

1.2 Notación “modal” y resultado “tonal”.

1.2.1 Procedimiento de “apuntación” de los Tonos.

Para la identificación del Tono del corpus estudiado se han seguido las instrucciones que para ello ofrece Valls en el Capítulo V de su tratado, y que expone de la siguiente forma:

Lo primero se atenderá a su final, en todo lo que sean Missas, Motetes y Villancicos, y en cualquier composición menos en los Psalmos, y Cánticos. Lo segundo se verá la apuntación de las claves, y principalmente la del Baxo, que es la de que dependen todas las demas voces; aunque esta circunstancia no es tan principal como la primera. Con todo va siempre unida à ella, y rara vez se

⁴ VALLS, F.: op. cit. fol 6r

*halla Música, que el Diapasón del Tono, sobre el que está hecha, no corresponda â la apuntación de las claves*⁵.

Al aplicar esta pauta se constata que Navarro realiza la apuntación de los Tonos en las partes vocales y acompañamiento según idéntico procedimiento al que explica Valls y que resume en *Diapasones y Apuntación de claves, para los doze Tonos Naturales, Transportados y Accidentales* (fol 17v y 18r). Como recomienda Valls, Navarro utiliza para las voces las apuntaciones en claves altas o bajas con menos accidentales en el diapasón, (armadura natural o con un bemol). En el caso de las partes instrumentales específicas destinadas a violines, *abué* y violón, Navarro se muestra más heterodoxo pues prescinde del tradicional sistema de “claves altas y bajas”, y en su lugar las anota siempre en la altura real; de esta forma se anotan violines y *abué* en Clave de Gsolreut y el violón en Ffaut en cuarta línea, en ambos casos hasta con dos alteraciones en armadura, si fueran necesarias. Este procedimiento justifica más si cabe la transcripción una cuarta baja de las partituras en claves altas, procedimiento que avalan los propios legajos musicales de Navarro.

Para las partes de bajón mantiene el sistema tradicional de claves tal y como ocurre con las partes vocales.

1.2.2 Cadencias y accidentales.

El romance litúrgico de Navarro responde a las pautas cadenciales propias de cada modo tal y como describe Valls, excepto en las cantadas en las que rebasa estos límites⁶. En las cantadas incorpora procedimientos cadenciales puramente tonales como la “cadencia interrumpida”, de la que hace un uso muy peculiar. Esta cadencia aparece frecuentemente como final de sus recitados, y presenta el siguiente movimiento del bajo: IV en primera inversión -V en estado fundamental. El uso peculiar consiste en atacar el siguiente movimiento en el tono relativo mayor o en cualquier otro, de forma que esta cadencia no realiza la función de enlace para atacar el siguiente movimiento, sino una forma acórdica de expresar que la composición no concluye. Como ejemplo remito a la conclusión del segundo recitado de la cantada “¡Oh quien fuera serafín!”, (cc. 57-58) y el ataque de la *area* que le sigue, que figura trascrita en este trabajo.

⁵ VALLS, F.: op. cit. fol 17r

⁶ *Ibidem*, fol 98r-99r.

Este procedimiento cadencial también está presente en cantadas de otros compositores españoles coetáneos como José de Torres⁷, así como en composiciones instrumentales o vocales de autores tan conocidos como G.F. Haendel⁸.

Los procesos modulantes aunque no exclusivos, son muy evidentes en las cantadas, siendo lo habitual que cada uno de los movimientos que las integran se encuentre en un Tono relativo del principal.

El carácter Tonal del romance ceremonial de Navarro se completa con la adición de accidentales, bien sostenidos o bemoles, a ciertos grados del Diapasón. Valls justifica esta práctica *en virtud de la mejor Armonía de la Música* (fol 22v). Señala que según los autores antiguos el sostenido sirve para convertir las terceras y sextas en mayores, y el bemol para hacer terceras y sextas menores, así como para *cumplir enteramente con la perfección de las especies perfectas, y también para disminuir y aumentar las imperfectas* (fol 22v). Esto último incluye también a los tritonos.

Considero que la aplicación sistemática de accidentales que hace Navarro en los Tonos 1º (bVI y #VII), 2º (bVI), 5º (bIV), 6º (bIV) y 7º (#VII) tiene dos finalidades: sensibilizar el VII grado y a evitar tritonos melódicos o harmónicos. Esta intervención produce el efecto de reproducir en la casi totalidad de la composición, la interválica del 9º y 10º Tono, y por lo tanto convertirlo en un eolio o Modo Menor, o en un 11º o 12º tono, es decir en un jónico o Modo Mayor.

Todo ello deriva en la extensión de la bimodalidad mayor menor a la práctica totalidad del repertorio romance de Navarro, y por lo tanto su incorporación al lenguaje armónico tonal. Desde este punto de vista los rasgos modales, como ocurre en otros compositores europeos coetáneos, resultan excepcionales, y deben ser valorados como elementos que persisten de la práctica modal. La reducción a los modos mayor y menor de los doce tonos eclesiásticos que presenta el romane ceremonial de Navarro, ya fue expuesta teóricamente por Carissimi⁹.

Además de esta transposición de los patrones interválicos de los Tonos Jónico y Eolio, al resto de Tonos, el tratamiento armónico de Navarro incluye la gravitación de los acordes formados sobre ciertos grados en torno al construido sobre el primer grado o

⁷ Sirva como ejemplo los movimientos segundo (“Recitado”) y tercero (“Seguidillas”) de la cantada *Sobre las ondas azules* de José de Torres contenida en el “Manuscrito Mackworth” transcrita por CARRERAS, J.: *El manuscrito...* p. 76-82. El pasaje en cuestión se encuentra en p. 79.

⁸ El mismo procedimiento que emplea Navarro está presente en el enlace de los movimientos segundo (final) y tercero (inicio) de la Sonata para oboe y continuo nº 2, y en los enlaces de los movimientos primero y segundo y tercero y cuarto de la sonata nº 3 ambas de G. F. Haendel (HANDEL, G.F.: *The Three Authentic Sonatas for Oboe and Basso Continuo*, Nova Music, London 1979).

⁹ BUKOFZER, M.: op. cit. p. 133.

nota final, a la que se puede denominar tónica. Este rasgo también está presente en el Tratado de Valls y constituye un rasgo claramente tonal. En la “Tabla de cadencias posibles en cada uno de los tonos” que Valls incluye en el fol 98v de su *Mapa Armónico Práctico*, muestra claramente cómo el V grado comparte protagonismo en su papel de elemento dinamizador con los grados IV, II y relativo mayor y menor (III o VI según los modos). Este rasgo constituye una característica de la Armonía del Barroco Tardío; el V grado no desplazará al resto hasta el Pleno Clasicismo, en las décadas finales del S. XVIII¹⁰. Por último destacar, tal y como se observa en la Tabla 13-1, que Navarro prescinde en sus composiciones en romance de los Tonos Tercero, Cuarto y Octavo, que no tienen la dominante en el V grado.

Todos estos elementos permiten identificar en el romance ceremonial de Navarro el uso de una armonía tonal funcional o bitonal, pero anotada según el tradicional sistema modal. A continuación se enumera en la siguiente tabla el procedimiento que emplea Navarro en su romance litúrgico para anotar los Tonos y el resultado Armónico Tonal de la misma.

¹⁰ DE LA MOTTE, D.: *Harmonía*, Idea Books SA, Barcelona, 1998, p. 21-28.

Tabla 13-1.

Apuntación Voces y Acomp	Denominación Modal según Valls y accidentales que presenta en Navarro ¹¹	Precisa trasp	Resultado Tonal
Claves altas Armadura Natural Final Sol	7º Tono (sol) con #VII	Sí	Re Mayor
Claves Altas Arm nat Final Do	12º Tono	Sí	Sol Mayor
Claves Altas Arm nat Final La	9º Tono	Sí	Mi menor
Claves Altas Arm 1bemo Final fa	11º Tono	Sí	Do Mayor
Claves altas Arm nat Final Re	2º Tono con bVI	Sí	La menor
Claves bajas Arm 1b Final fa	12º Tono	No	Fa Mayor
Claves altas Arm 1b Final Sol	1º Tono con bVI	Sí	Re menor
Claves bajas Arm nat Final Re	1º Tono con bVI y #VII	No	Re menor (Sólo en cantada 1491)
Claves bajas Arm 1 bemo Final Si bemo	5º Tono con bIV	No	Si b Mayor
Claves bajas Arm 1b Final Sol	2º Tono con bVI	No	Sol menor
Claves bajas Arm 2b Sol	10º Tono	No	Sol menor (Sólo en cantada 1321)
Claves bajas Arm 2b Mib	6º Tono con bIV	No	Mi b Mayor (Sólo en cantada 1321)
Claves bajas Arm 2b Do	1º Tono con bVI y #VII	No	Do menor (Sólo en cantada 1321)

¹¹ Según el sistema que explica VALLS, F.: op. cit. fol. Fol 17r-18v.

En la transcripción se ha colocado la armadura que corresponde al “Diapasón” y tesitura en el que se ejecutaba la composición, Tal y como resultaba de los trasportes indicados por la notación en claves altas y bajas, y con los accidentales anotados en los legajos sin los cuáles no se obtendría el resultado tonal expuesto en la tabla precedente.

1.3 Identificación y uso del cifrado.

Todo el romance litúrgico de Navarro cuenta con una o dos partes denominadas *acompañamiento*¹². Ambas están escritas en la misma clave que el bajo vocal y presentan en todos los casos cifrados de acordes. Las partes denominadas “acompañamiento” o “acompañamiento general” (éstas sólo en composiciones policorales) responden a los rasgos habituales del bajo continuo: ausencia de secciones en silencio y cifrado de acordes. Melódicamente los “acompañamientos” de Navarro responden a los rasgos que Valls señala para ellos¹³, de forma que evitan la coincidencia con el movimiento melódico de las partes vocales de bajo si las hay¹⁴.

En cuanto a la realización del mismo, *tiene obligación el Acompañante* [denominación que Valls concede al intérprete de esta parte], *de poner sobre el Bajo continuo, todas las especies consonantes en las partes principales del compás, y siempre que mueva el Bajo de salto; pero debensele también señalar, en guarismos todas las especies mayores, y menores, assi terceras como sextas, y todas las ligaduras, que tuviere la obra para que se conformen voces y acompañamiento*¹⁵.

La importancia que Valls concede a la alteración de las terceras y sextas se debe a que la naturaleza de las mismas alteraba la de cualquier tono convirtiéndolo de hecho en un Modo Mayor o Menor, como se refleja en la tabla 13-1. Por este motivo además de guarismos, los acompañamientos de Navarro incluyen sostenidos y bemoles, incluso con frecuencia semejante a la de números.

A continuación se enumeran los símbolos y guarismos que emplea Navarro en los acompañamientos y su significado a partir del tratado de Valls:

¹² En la segunda parte de este capítulo se aborda cuál era el instrumento encargado de realizar cada una de ellas.

¹³ VALLS, F.: op. cit. fol 106r: El compositor *no esté siempre atado à que el acompañamiento diga lo mismo que el Baxo, porque muchas veces será más armonioso, vaya con cualquiera de las voces intermedias, que con el mismo Baxo.*

¹⁴ Esto es fácilmente constatable en cualquiera de las partituras trascritas en el Anexo.

¹⁵ VALLS, F.: op.cit. fol 106r.

1.3.1 Cifrado que afecta a la naturaleza de la especie del acorde o a la duplicación de alguna nota constitutiva del mismo.

#3 o #. Indica la elevación en un semitono de la tercera del acorde. Es decir convierte un Perfecto menor en perfecto Mayor. Sirve también para anular en la tercera el efecto de un bemol en la armadura.

b3. Proceso inverso al anterior: convierte en Perfecto menor un Perfecto Mayor. Sirve también para anular en la tercera el efecto de un sostenido en la armadura¹⁶.

6. Acorde formado por tercera y sexta a partir del bajo, es decir primera inversión de un acorde Perfecto Mayor o Perfecto Menor según la armadura¹⁷. La naturaleza de cada una de estas especies puede alterarse mediante # o b. El 3 sólo se anota encima o debajo del seis cuando se altera, como por ejemplo ocurre en el c. 7 de “Los Moriscos”. El # que aparece en el original se ha transcrito por un becuadro, pues este es su efecto sonoro. Las sextas pueden aparecer aisladamente pero también es frecuente que aparezcan de dos en dos, como por ejemplo el compás 2 (c. 2) de “Toquen a embestir”. Más raras son las denominadas “series de sextas” o sucesión de tres o más sextas.

f5. Falsa Quinta¹⁸. Indica que la quinta del acorde es disminuida, es decir tritono, y no debe alterarse (c. 23 de “Los Moriscos”).

#5 o b5. Alteración de una quinta falsa para conseguir su perfección. Puede aparecer en solitario o encima o combinado con otro cifrado.

1

5: Indica que no se duplique la octava. La razón de este cifrado es el movimiento de las voces tal y como ocurre en el c. 2 y c. 7 de “Al dormir el Sol”.

1.3.2 Cifrado que resulta de la presencia de disonancias.

Cifrado de ligaduras. La ligadura es una figura syncopa, que la mitad de ella es consonante, y la otra mitad disonante con cualquiera de las demás voces: algunas veces es toda la syncopa disonante¹⁹. Es decir en la época de Navarro se denominaba ligadura lo que hoy llamamos retardo. La disonancia de la ligadura se encuentra siempre

¹⁶ VALLS, F.: op. cit. fol 22v. Aborda la función del sostenido y del bemol tanto en las partes como en el cifrado. Igualmente admite que ambos se emplean en España en lugar del becuadro señal que *Los extranjeros la ponen muy a menudo*.

¹⁷ *Ibidem*, fol 21v-22r.

¹⁸ *Ibidem*, fol 3.

¹⁹ *Ibidem*, fol 24v.

en tiempo fuerte, siendo en Navarro sujetos a este procedimiento las mismas especies que señala Valls: la cuarta, el tritono, la cuarta diminuta (un Tono y dos semitonos es decir 4ª disminuida), la séptima, la novena y la quinta falsa²⁰

Como en el retardo Valls distingue en el tratamiento de la ligadura tres pasos que denomina *prevencion* (preparación), *ligar* (disonancia) y *desligar* (resolución). La resolución puede producirse en el mismo acorde tanto en posición móvil como inmóvil o bien en el siguiente. Precisamente la ligadura será toda ella disonante cuando la resolución de la misma se produce en el acorde siguiente. Todos estos procedimientos están presentes en Navarro que cifra la ligadura con dos guarismos sucesivos, que indican el movimiento de las voces. Sólo anota la cifra correspondiente a la resolución cuando este se produce sobre un bajo inmóvil.

Sirva como ejemplo de este procedimiento el Villancico “Al dormir el Sol”. En el c. 4 la ligadura de cuarta resuelve sobre un bajo inmóvil; en el c. 6 la resolución de la ligadura de 7ª se produce en el acorde siguiente, es decir toda la ligadura es disonante, motivo por el cuál no es preciso cifrar la resolución.

En algunos casos el enlace de dos acordes con ligadura da lugar a verdaderas funciones tonales. Así ocurre en la cláusula que da término al villancico (c.22), en la que el desarrollo del cifrado de la ligadura sobre la penúltima nota del bajo, produce una cadencia perfecta sobre la tónica (es decir: I en primera inversión-V con séptima- I).

Cifrado de disonancias fuera de la ligadura. Los planteamientos teóricos proscriben el uso de apoyaturas en la parte principal del compás, a no ser que sea por *glossa* (nota de paso) o *suposición de tiempo*²¹. Cuando aparecen utilizan el mismo procedimiento de cifrado que la ligadura.

Mención aparte es la *disonancia mala por buena*, que según Valls consiste en lo siguiente: *quando al alzar el compás (que al dar nunca es permitido), hiere la especie disonante, con qualquiera de las voces, y sin detenerse passa a la consonante, con que la que havia de ser consonante, es disonante, y la disonante consonante; permitesse esto en la música, por el buen modo de cantar la voz, ô por algún primor, y esta práctica es universalísima*²². Valls considera que este procedimiento no sirve para ocultar las quintas y octavas paralelas y que la voz disonante debe serlo con una sola voz pero no con las restantes, y que su resolución proceda por grados conjuntos.

²⁰ VALLS, F.: op. cit. fol 26v y ss. Valls considera también la ligadura de Quinta Perfecta aunque sea una especie consonante.

²¹ *Ibidem*, fol 50v-55r.

²² *Ibidem*, fol 50v-51v.

Curiosamente el maestro Valls se muestra muy escrupuloso con este procedimiento que considera *opuesto a las buenas reglas de nuestra música*, y que responde a una moda reciente²³. En el ejemplo que propone como correcto (fol 52v), la voz mala por buena procede normalmente por grados conjuntos, y cuando la disonancia se ataca después de salto, la otra voz lo hace por grados conjuntos.

Este procedimiento tiene una notable presencia en el estribillo del villancico “Al dormir el Sol”. En el compás 7 la mala por buena se encuentra en el tiple 2º; esta voz llega a ella por salto de tercera, produciendo una disonancia de segunda mayor con Tiple 1º y el bajo (octavado), y de tritono (también octavado por la tesitura) con el Tenor. En el c. 2 utiliza un procedimiento un tanto heterodoxo pues el Re de tiple Primero y tenor puede plantearse como ligadura inmóvil (que no resuelve descendiendo) o como disonancia mala por buena.

Considero que ambos pasajes responden al procedimiento de mala por buena, pues coinciden en su cifrado: en ambos casos el cifrado no indica la especie disonante. El cifrado 1 sobre 5, indica que sobre el bajo debe construirse un Perfecto mayor sin duplicar la octava (1 en lugar de 8); no hay mención de la nota disonante valorada por lo tanto como “extraña a la armonía”.

Considero que el hecho de no cifrar la disonancia en la “mala por buena” indica que este recurso era considerado una licencia sobre la norma. La justificación debe buscarse en el texto. En el primer caso el Re inmóvil (que además es I grado) ilustra el sueño del Sol. En el segundo caso la disonancia y su resolución es metáfora musical de la palabra *dulce*.

2. Símbolos gráficos especiales.

El repertorio de símbolos utilizados por Navarro en sus composiciones en romance se completa con los siguientes:

- *Coma de anacrusa*. Indica que la composición se inicia al alzar, es muy poco frecuente y no lo he encontrado descrito en ningún tratado. Aparece en las partichelas de “Ha de las flores”.
- *Los párrafos: son para repetir lo mismo que está entre ellos*²⁴, por lo que son habituales de las coplas estróficas. Cumplen también una función semejante a la del actual signo de “salto a la señal”, cuando aparecen al final de las coplas o de

²³ VALLS, F.: op. cit 52r y 52v.

²⁴ *Ibidem*, fol 22v.

la segunda sección de las *areas* indicando que se vuelve al otro signo que se encuentra al inicio, para terminal en el calderón.

- *Barra de repetición*. Navarro la emplea para *volver a replicar lo mismo desde el principio*²⁵ si los dos puntos se sitúan delante de la barra, o desde ella al final si están después.
- La doble barra indica finalización del movimiento o de la composición.
- El calderón. *Sirve para concluir la obra*²⁶, de esta forma es habitual del aria da capo y de estructuras semejantes. Navarro a veces anota en las estructuras de villancico tanto al final del estribillo como al final de las coplas.
- *Los guiones*. *Avisa la nota que sigue à la otra línea*²⁷

3. El elemento tímbrico y su notación.

El elemento tímbrico abarca la identificación, delimitación de funciones y número de integrantes del contingente interpretativo, constituyendo un factor fundamental en el análisis del estilo. Sin embargo la falta de concreción de las fuentes musicales acerca de estos elementos del discurso musical, convierte este aspecto en un verdadero problema²⁸. Querol destaca la importancia de los testimonios escritos, literarios o documentales, para completar la información suministrada por las partituras, especialmente en lo referente a la función y número de los instrumentos²⁹.

3.1 Terminología tímbrica.

Antes de iniciar el análisis del timbre del romance de Navarro se precisa el significado y función del vocabulario empleado para el mismo.

²⁵ VALLS, F.: op. cit. fol 23r

²⁶ *Idem*

²⁷ *Ibidem*, fol 22v.

²⁸ Precisamente la ausencia de soluciones a este problema ha instalado en el ámbito de la interpretación histórica una serie de “costumbres” que, particularmente en el caso que nos ocupa, no responden a la realidad documental y musical. Esto afecta especialmente al ámbito instrumental. La única grabación discográfica de romance litúrgico de Navarro contiene únicamente obras para una, dos y tres voces con acompañamiento instrumental, mayoritariamente cantadas. El elenco instrumental incluye una flauta travesera barroca, interpretando las partes que Navarro escribe para el abué. Otro ejemplo. El día 2-VI-2007 se celebró un concierto con una Vísperas a Nuestra Señora de Navarro; las voces eran acompañadas por un conjunto instrumental formado por 2 chirimías, sacabche y bajón. Como queda de manifiesto en las páginas que siguen, durante el magisterio de Navarro sólo el bajón estaba en uso en el interior del templo catedralicio oriolano.

²⁹ QUEROL, M.: op. cit. En la pp. 91-94. aborda este problema respecto a la polifonía del s. XV; destaca la importancia de las fuentes históricas. En las p. 155-157, a partir de fuentes documentales, concretamente las Actas Capitulares de Sevilla, reconstruye el conjunto instrumental que servía a Guerrero para interpretar sus composiciones.

Navarro usa el término “disposición” para referirse al conjunto de partes vocales e instrumentales que integran una composición polifónica³⁰. Estas partes pueden ser vocales (tanto solistas como corales), instrumentales (escritas para ser interpretadas a solo)³¹, añadidas y acompañamientos.

Navarro explicita siempre la tesitura del intérprete vocal a quien destina cada parte; sin embargo no siempre consta si la interpretación vocal ha de ser solista o coral, ni tampoco si debe realizarse también instrumentalmente.

El análisis de la capilla durante el magisterio de Navarro y de la información contenida en las fuentes musicales permiten sostener que el “uso” tímbrico hacía que algunas partes del romance estudiado se interpretaran vocal e instrumentalmente al unísono, sin que conste en los legajos referencia al instrumento que las ejecutaba. Debido a ello es preciso distinguir entre intérprete instrumental explícito, cuando el autor hace constar en una parte el nombre del instrumento que debe realizarla, e intérprete instrumental implícito, cuando no lo hace, a pesar de que el “uso” musical oriolano y las fuentes documentales confirmen su presencia. Posiblemente la ausencia de mención se deba a que la intervención de instrumentos en ciertas partes de la música polifónica ceremonial era una costumbre habitual y comunmente admitida, por lo que no precisaba de indicarse en la partitura.

Por este motivo conviene diferenciar entre parte específica y obligada en los siguientes términos:

Parte específica: parte de una composición destinada exclusivamente a un intérprete concreto, bien vocal o instrumental, y diferenciada del resto.

Parte obligada: parte de una composición que corresponde por notación o por costumbre a cada intérprete vocal, instrumental o a ambos.

Navarro especifica las partes destinadas a los “instrumentos nuevos” (violines, abué y violón), pero no el papel que interpretaban “los instrumentos antiguos” (bajones, cornetas y arpa), y ello a pesar de que durante el magisterio de Navarro sus dotaciones salariales se mantuvieron muy por encima de las correspondientes a “instrumentos nuevos”. El análisis documental realizado demuestra que unos y otros realizaban funciones muy concretas por lo que las partes que interpretaban eran siempre obligadas, aunque sólo en algunos casos se especificara.

³⁰ Se encuentra en nº 1477 en la partichela de “violín sustituto de Alto de 1º Coro”. El texto es el siguiente: *Quando se cante el quatro con esta disposicion de que el violin dize: loque avia de decir el Alto no se diga en la 2ª copla.*

³¹ Esta conclusión procede del análisis de los componentes de la “Música” que aparece en el Capítulo VIII.

Esta “indeterminación” tímbrica se extiende a la identificación como solistas o corales de las partes vocales de cada composición, aunque no por igual a todos los legajos. De nuevo la fecha de Navidad de 1713 marca una discontinuidad respecto a este asunto³².

Las composiciones en las que intervienen los “instrumentos nuevos”, incorporan referencias al número de intérpretes vocales. Navarro emplea en ellas el término de *Vozes* para referirse a partes solistas y *Lleno*, cuando una o varias partes vocales se interpretan “coralmente”. Antes de 1713 no existe este tipo de precisiones acerca del contingente vocal de cada una de las partes, por lo cuál para responder a esta cuestión se ha acudido a las evidencias contenidas en las fuentes documentales y musicales y la información que sobre este asunto facilita Francisco Valls en su *Mapa Armónico Práctico*

3.2 Identificación del contingente interpretativo.

El resultado de esta investigación se resume en la siguiente tabla cuyo contenido aparece plasmado en la transcripción, tal y como corresponde en una edición crítica³³. En cada columna aparece plasmado el contingente interpretativo necesario en cada una de las “disposiciones” que presenta el romance de Navarro. En las filas (destacados en fondo amarillo) los intérpretes encargados disponibles, clasificados en contingente vocal, coro instrumental implícito, coro instrumental explícito e intérpretes del acompañamiento cifrado.

Considero oportuno incluir el nombre de aquellos intérpretes encargados de tañer dos instrumentos, pues de esta forma se entiende con mayor claridad la imposibilidad de simultanear en una misma composición los instrumentos a ellos encomendados.

³² ACO, vol 17, fol. 4, Acuerdo de 8-I-1714. El 11 de enero de 1714 el cabildo ordena tras escuchar el memorial del maestro de capilla primero que se compre un violón y segundo que se gratifique a unos músicos, cuyos nombres no se mencionan pero que podemos intuir, por tocar unos instrumentos con los que hasta ahora la Capilla de música no contaba. Esta gratificación se les otorga por servicios que han sido prestados, y suponemos que por la fecha de enero serían durante los actos litúrgicos de Navidad. Siendo además el M^o de capilla el que pone memorial que provoca tanto el orden de compra del violón como de la gratificación, entiendo que es Navarro el que promueve la incorporación del violón, el violón y el oboe en la capilla de música como dos años antes debía haberlo hecho con el clavicordio. Navarro debió además, pues era obligación suya, escribir la música en la que intervendrían estos nuevos instrumentos. ACO, vol 17, fol. 16 y v. Un mes después, en el capítulo de 26 de febrero de 1714 se instituye definitivamente el uso de violines, violón, oboe y clavicordio en la capilla de música aplicando a cada uno de sus intérpretes un salario anual a expensas de la Fábrica y de la Quinta Casa. Figuran además el nombre de sus intérpretes, en su mayoría conocidos pues eran los titulares de las plazas de corneta y baxón.

³³ QUEROL, M.: op. cit. p. 107 y ss.

Las casillas permanecen en blanco cuando el intérprete de la fila correspondiente no intervenía.

Tabla 13-2.

		Contingente interpretativo necesario en cada una de las siguientes “disposiciones”				
		En comp. Para Voces Solistas y acomp	En comp. a dos coros y acomp	En comp. a tres coros y acomp	En comp. Con solistas vocales, con violines y abué, y <u>sin</u> Coro Llento (desde 1714)	En comp. con solistas vocales, <u>con</u> Coro Llento, violines y abué (desde 1714)
Contingente Vocal	Solistas o Vozes	Todas las partes	Coro 1°	Coro 1° Coro 2°	Todas las partes vocales o Coro Vozes	Coro Vozes
	Coro de Capilla o llento		Coro 2°	Coro 3°		Coro Llento
Coro instrum. Implícito	Corneta 1ª Pere Artixas		Tiple 2° Coro	Tiple 3° Coro		violón
	Corneta 2ª		Idem	Idem		Tiple Coro llento o violín 2° desde 1722
	Baxón 1°		Bajo 2° Coro	Bajo 2° coro		Bajo coro llento
	Baxón 2° Luis Navarro		Idem o Tenor 2° Coro	Bajo 3° Coro		Bajo coro llento o Abué
	Baxón 3°		Idem o Tenor 2° Coro	Idem o Tenor 3° Coro		Bajo coro llento
Intérpretes del Acompañamiento cifrado	Arpa	Acomp.	Acomp. General	Acomp. General		Acompañamiento o si consta
	Órgano grande			Acomp al Coro 2° y 3° excepto en villancicos de chanza		Acompañamiento o al coro llento
	Clave (desde 1714)				Acomp.	Acomp. General salvo que conste el arpa
Coro Instrum. Explícito.	Violín 1°				Siempre parte específica. En obras a 7 o más forman el Coro 1°	
	Violín 2°					
	Abué Luis Navarro					
	Violón Pere Artixas					

Este sería el contingente vocal y la función que desempeñarían los instrumentistas en las composiciones en romance de Navarro. Sólo mencionar que en dos ocasiones los bajones tienen parte específica. En los epígrafes siguientes expongo las evidencias sobre las que fundamento estas conclusiones.

3.3 La “disposición” de los intérpretes vocales.

Navarro indica con claridad la tesitura de las voces que han de interpretar cada una de las partes vocales que intervienen en su romance ceremonial. Sin embargo sólo señala la naturaleza solista o coral del contingente vocal en las composiciones con partes instrumentales específicas y por lo tanto posteriores a 1713. Todo ello obliga a acudir a atrás fuentes para identificar la naturaleza solista o coral de las partes vocales de aquellas obras en que no se especifica. A continuación se expone la disposición de los intérpretes vocales según las diferencias de concreción aludidas.

3.3.1 Intérpretes vocales en composiciones a 8v. sin partes instrumentales específicas (periodo comprendido 1692-1727)

Valls en su *Mapa Armónico Práctico* hace constar que en las composiciones a 8 voces sin instrumentos obligados, el primer coro era interpretado por solistas y el segundo por el *Coro de la Capilla*, siendo la disposición habitual de éste las cuatro vces naturales: S,A,T,B³⁴. En las composiciones a 10, 11 y 12 voces las partes de los coros primero y segundo son interpretadas por solistas y las del el tercero por el *Coro de Capilla*³⁵. Por este motivo indica que *los primores de la composición*, (trocados, fugas, cánones), debe *ejecutarlos* el coro primero en las de ocho y los coros primero y segundo en las de 10, 11 o 12 partes vocales, *que por estar más abrigados de acompañamientos y ser las Vozes sencillas se ajusta y percibe mejor que en el coro de Capilla; donde a lo menos se hallan duplicadas las partes*³⁶.

El romance de Navarro sin instrumentos obligados responde a esta práctica que describe Valls. En primer lugar los coros solistas de Navarro cuentan con una escritura contrapuntísticamente más elaborada³⁷. La identificación del último coro (el de cifra más elevada, 2º o 3º según el número de voces), con el *Coro de Capilla* se confirma a

³⁴ VALLS, F.: op. cit. fol. 99r. Esta disposición aparece y todos y cada uno de los ejemplos musicales policorales que ofrece.

³⁵ *Ibidem*, fol 110r y v.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Sirva como ejemplo el Villancico “Toquen a embestir” a tres coros, en el que los procedimientos contrapuntísticos se aplican exclusivamente a los coros primero y segundo, por separado y mutuamente.

partir de los legajos de los villancicos de chanza de Navarro que incluyen nombres de intérpretes. En ellos sólo las partes del último coro presentan más de un nombre lo cuál revela que eran interpretadas por al menos dos cantores, respondiendo así a los rasgos del *Coro de Capilla*.³⁸ Estas evidencias se encuentran en los villancicos de chanza datados antes y después de 1713, por lo que constituye un rasgo que podemos denominar como tradicional de la capilla oriolana, pues era habitual en 1692 cuando Navarro inicia su magisterio en Orihuela.

3.3.2 Intérpretes vocales en composiciones no policorales sin partes instrumentales específicas (periodo comprendido 1692-1727)

En el romance sin instrumentos obligados denominado a solo, dúo, A 3, A 4 y A 6, sin partes instrumentales específicas y sin escritura policoral todas ellas presentan una disposición semejante al coro de *Vozes o Sencillo* de las obras policorales³⁹; además presentan una escritura elaborada, y en su acompañamiento nunca interviene el órgano. Por todo ello considero que se interpretaban de forma solista.

3.3.3 Intérpretes vocales en composiciones con partes instrumentales específicas (posteriores a 1713)

En todas ellas explicita la naturaleza de los coros vocales mediante los términos *Vozes* y *Lleno*. Estos términos aparecen tanto en obras a Siete, ocho o más voces con al menos partes para violín y violón. En todas las que cuentan con más de un coro, las partes instrumentales específicas se agrupan en el coro primero, que además puede completarse con una o dos partes para solistas *Vozes* o solistas vocales. Los restantes coros, si la composición cuenta con ellos, son exclusivamente vocales y Navarro emplea en la partitura los términos *Vozes* y *Lleno* como calificativo de cada uno de ellos.

El término *Vozes* es un apócope de la expresión *Vozes sencillas*, que Valls utiliza en su tratado para referirse a coros interpretados por solistas. El término *Lleno*, que Navarro utiliza también como denominación de un registro de órgano, aplicado a las

³⁸ Sirva como ejemplo los nombres anotados en las partichelas conservadas del villancico “Los moriscos como han visto” La distribución de este villancico es de SATT-SATB-Acompañamiento general y al coro 2º. Las coplas a solo de esta composición están distribuidas entre diferentes solistas excepto la 3ª y la 6ª que coinciden en el tenor del 2º coro. Una anotación en la partitura y en la particella correspondiente nos indica que la 3ª y la 6ª copla debían ser realizadas por diferentes intérpretes de la voz de tenor del 2º coro, en concreto la 3ª la debía interpretar un tal Pedro y la 6ª un tal Vicente³⁸. Vicente Pujol (contrabajo) y Pedro Hernández (tenor) coincidieron únicamente entre las Navidades de 1707 y las de 1710. Este dato nos permite situar la interpretación y probablemente la composición de este villancico entre esas fechas.

³⁹ Es decir raramente presentan la disposición S,A,T,B.

voces hace referencia a una interpretación coral, es decir más de un intérprete por voz, y sería equivalente a Coro de Capilla que usa Valls para referirse a este rasgo⁴⁰. En el caso de Navarro La disposición de las partes del coro de *Vozes* varía en cada caso, no así la del *Lleno* que siempre es SATB.

Este coro *Lleno* en Navarro no es equivalente al *ripieno* de la música italiana coetánea⁴¹; en todos los casos el coro *Lleno* tiene partes específicas, diferentes de las del coro de *Vozes*, y por lo tanto es resultado de una escritura policoral real. Este rasgo de la escritura policoral del romance de Navarro posterior a 1713 podría denominarse *falso ripieno*, pues en realidad supone una continuación de la práctica policoral hispana que plasma Valls en su tratado y que como se ha expuesto está documentada en Orihuela desde al menos el inicio del magisterio de Navarro⁴². La única diferencia es que en las composiciones anteriores a 1713 Valls no incorpora este término para identificar el Coro de Capilla.

3.3.4 A modo de resumen.

A modo de resumen a partir de las evidencias expuestas se puede concluir que en las obras en romance a solo, dos, tres o cuatro voces con acompañamiento y sin instrumentos obligados las voces eran interpretadas por solistas; en las de cinco, seis siete voces puede haber uno, dos, o tres solistas y Coro de capilla respectivamente, o todas solistas según la distribución de las partes⁴³; en las obras a dos coros con acompañamiento y sin instrumentos obligados, el primer coro estaba interpretado por solistas y el segundo contaba con más de un intérprete por voz, que por este motivo se denominaba *Coro de Capilla*. En las obras a tres coros, acompañamiento y sin instrumentos obligados, el *Coro de Capilla* se identifica con el Tercer Coro. En las obras donde se menciona el término *Vozes*, éste califica el coro integrado exclusivamente por partes solistas. El término *Lleno* identifica al Coro de Capilla. El término *Lleno*, a pesar de su nombre, tal y como lo utiliza Navarro responde a los rasgos del Coro de Capilla, y no a la moda del coro ripieno, según Valls importado de Italia y acogido con entusiasmo por compositores *de poca monta*⁴⁴.

⁴⁰ VALLS, F.: op. cit. fol 110v.

⁴¹ GROUT, D.J. y PALISCA, C.V.: *Historia de la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, vol I, p. 476.

⁴² VALLS, F.: op. cit. En el ol 92v, recomienda evitar la duplicación de las voces en la escritura a ocho voces. En fol 110r y v denomina coro de capilla al coro de las composiciones a más de cuatro voces que se interpreta de forma coral. En 110v indica la escritura apropiada para cada uno de los coros que integran una composición policoral según su naturaleza solista o coral.

⁴³ *Ibidem*, fol. 110r.

⁴⁴ *Ibidem*, fol 145v y 146r.

3.4 La “disposición” de los intérpretes instrumentales.

El cotejo de fuentes documentales y musicales revela que cornetas bajones y arpa intervenían junto a las voces, a pesar de que su presencia no se explicita en los legajos. Estos instrumentos entre 1692 y 1727 realizaban funciones muy concretas pero no contaban con partes específicas, es decir diferentes de las destinadas a las voces. La incorporación de los “instrumentos nuevos” en 1713, alteró sólo en parte las labores musicales que les eran encomendadas. Por este motivo considero apropiado denominar “coro instrumental implícito” a la sección del conjunto instrumental catedralicio que raramente o nunca cuenta con partes diferenciadas de las vocales y “coro instrumental explícito” a aquellos instrumentos que presentan partes específicas. No obstante cabe destacar que el “coro instrumental implícito” intervenía realizando funciones muy concretas y por ello considero que pueden considerarse como obligadas las partes instrumentales a ellos encomendadas, a pesar de que no se explicitara su presencia en las partichelas.

La incorporación de los instrumentos nuevos afectó desde 1713 al romance tal y como figura en el texto de concesión de “presencia” al maestro de Capilla para la composición de los villancicos del Corpus. En ella se hace constar expresamente que *por quanto a significado que en la composission de los Billansicos tiene agora mas travaxo, y a de menester mas tiempo respecto de los instrumentos nuebos, que el tiempo que hubiese de menester mas de los quinze dias lo dexan a su conciencia*⁴⁵.

Sin embargo la incorporación de los mismos a otro tipo de repertorio ceremonial no se debió producir hasta 1715. En el Acuerdo de 7-XI-1715 figura que *el maestro de capilla haga música con instrumentos, con los quales se cante todos los días clásicos, y para que se ponga en ejecución lo cometen al Sr. Villafarnca*⁴⁶.

3.4.1 Función del coro instrumental implícito entre 1692 y 1713.

Durante el magisterio de Mathias Navarro el coro instrumental implícito estuvo integrado por dos cornetas, y tres bajones⁴⁷. Durante este periodo ejerció como corneta primera Pere Artixas, como bajón primero Gaspar Onteniente hasta 1724 cuando obtuvo la jubilación, siendo sustituido por Luis Navarro que hasta entonces ejercía como bajón segundo. Además la capilla contaba con una corneta segunda, sin dotación salarial, y un

⁴⁵ ACO, vol 17, fol. 32v, Acuerdo de 4-V-1714.

⁴⁶ ACO, vol 17, fol. 165r, Acuerdo de 7-XI-1715.

⁴⁷ Remito al Capítulo VIII en el que a partir de las fuentes documentales se describe la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Navarro. La nómina y salarios de los mismos aparece en la p. 194-195.

bajón tercero, cuyo salario desaparece a partir de 1693; ambas funciones eran normalmente desempeñadas por educandos. No consta documentalmente que intervinieran otro tipo de instrumentos en el interior del templo⁴⁸. En este sentido cabe recordar que el Sínodo Oriolano Primero celebrado en 1569 ordenó la desaparición de instrumentos ruidosos en la celebración de fiestas, prohibición que los Sínodos Segundo y Tercero no modificaron⁴⁹.

La función que realizaba el coro instrumental implícito formado por una o dos cornetas y dos o tres bajones se pone evidencia a partir de los siguientes datos:

1. Tres de los siete Villancicos de Kalenda sin coro instrumental explícito incorporan en su estribillo una sección instrumental. Se trata de 1333 *Ha del Olvido*, 1381 *Centinelas Celestiales* y 1496 *Resuene el sonoro acento*. Los tres están escritos a 12 voces con acompañamiento y además el 1333 *Ha del olvido* se conserva en doble formato de partitura y partichelas. Todos ellos coinciden textual y musicalmente en la situación de este pasaje instrumental: en el centro del estribillo y tras una alusión textual a la música⁵⁰. Esta sección instrumental está escrita a tres voces, y tanto en partitura como en partichelas, aparece anotada en las partes correspondientes al Tiple de Tercer Coro, Bajo de Segundo Coro y Bajo de Tercer Coro. La tesitura de las mismas se corresponde con las tres plazas instrumentales dotadas económicamente: corneta y bajones primero y segundo. La parte en que se encuentran anotados estos pasajes revela que en las obras a tres coros la corneta primera leía habitualmente en la partichela de Tiple de Tercer coro, el bajón primero en la de Bajo de Segundo Coro y el bajón segundo en la de Bajo de Tercer Coro.

2. Ya se ha comentado en el Capítulo VI la escasez de voces graves en la capilla oriolana. Reflejo de esta deficiencia es la existencia en composiciones a tres coros, de partichelas de Bajo de Segundo y Tercero Coro sin texto. Esto ocurre por ejemplo en una de las Kalendas citadas (nº 1496) y en el villancico a las Santas Justa y Rufina “Toquen a embestir”, fechado diplomáticamente en 1696, momento que coincide con una notable escasez de voces graves, tal y como consta en las actas capitulares⁵¹.

⁴⁸ Apunto la posibilidad de que Artixas y Luis Navarro fueran enviados a aprender el abué porque tuvieran destreza con la chirimía, y que este instrumento interviniera en ceremonias al aire libre.

⁴⁹ VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I, p. 127.

⁵⁰ La alusión que precede a la intervención instrumental es la siguiente: 1333 *Los dulces clarines en ecos festivos*, 1381 *Festivos clarines previenen la salva al llanto del sol y a la risa del Alva*, y en 1496 *Y en festivo apacible susurro prorrumpa en ambientes suaves el aura, Clausulas musicas*.

⁵¹ DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdo de 13-3-1696.

3. En obras a 8 voces también está presente este recurso. Así ocurre por ejemplo en el villancico de chanza nº 1436 *Los Danzantes de Belen*, en el que la partichela de bajo de segundo coro aparece sin texto.

A partir de todo ello se puede afirmar que en las composiciones a 12 voces la corneta primera doblaba la parte de Tiple de 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. En este sentido conviene tener en cuenta que en la Catedral de Orihuela el órgano no estaba situado en el mismo lugar que los cantores⁵².

Las evidencias respecto a las composiciones a 8 voces sólo son claras respecto a uno de los bajones. Sin embargo considero lógico aplicar la misma pauta documentada para las composiciones a 10 o más voces: la corneta interpretaría la parte de Tiple de Segundo Coro, y uno o dos de los bajones la parte de bajo de segundo coro. En este sentido es preciso destacar que casi totalidad de composiciones a 8v sólo presentan un acompañamiento y por lo tanto carecen en ellas no intervenía el órgano que realizaba el acompañamiento al segundo coro⁵³. Por lo tanto la intervención de cornetas y bajones con el coro segundo en las composiciones a 8v. resulta pertinente para sostener la afinación de estas partes que conforman el Coro de Capilla.

De esta forma salvo en las secciones a 3 de los villancicos de Kalenda, la función del Coro implícito en el romance ceremonial de Navarro respondía a cuestiones fundamentalmente prácticas: mantener la afinación de las partes vocales. En las composiciones a dos coros el coro implícito intervendría junto con las partes correspondientes al coro de Capilla. En las composiciones a tres coros el bajón primero interpreta junto con el cantor correspondiente la parte de Bajo de 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. Aunque consta documentalmente la intervención de corneta segunda y bajón tercero, no figura en ellas referencias a la parte que realizaban. Sin duda lo harían junto con el coro de capilla bien bien doblando las partes extremas o las

⁵² Sobre este punto remito al Capítulo VIII.

⁵³ La realización del acompañamiento se aborda en el epígrafe 3.4.3.

internas, si contaban con la pericia suficiente⁵⁴. En las composiciones destinadas exclusivamente a solistas no intervendría el coro implícito.

3.4.2 Función de los coros instrumentales implícito y explícito entre 1713 y 1727.

a) El coro instrumental explícito entre 1714 y 1727.

Está formado por instrumentos que siempre intervienen con partes específicas, por lo que no caben dudas en cuanto a su función. Estos instrumentos son dos violines, abué (oboe) y violón. A este grupo instrumental Navarro lo suele denominar *Coro de violines*. En las obras policorales, estos instrumentos se integran en el coro primero que puede contar también con una o dos partes solistas vocales. El Coro de violines y el abué aparecen escritos tanto en partitura como en partichelas en su tesitura real, sin que se le aplique en ningún momento el sistema tradicional de notación de claves altas o bajas. Esto implica que las partichelas de estos instrumentos se anotan con sus correspondientes armaduras reales.

Tal y como se ha expuesto intervinieron por primera vez en las Navidades de 1713⁵⁵ y se incorporaron definitivamente a la “Música” el 14 de febrero de 1714⁵⁶. No obstante debemos destacar que sólo en el caso de los violines se crean nuevas dotaciones; para clave, violón y abué se aumenta el salario de organista primero, corneta primera y bajón segundo para que se ocupen de tañer estos nuevos instrumentos, lo cuál afecta lógicamente a la intervención de los mismos a tiempo que altera la función de los antiguos. A partir de 1714 Luis Navarro bajón segundo y primero desde 1724, desempeñará la función de abué; Pedro Artixas corneta primero, el violón. El violín primero quedará en manos de un especialista, mientras que el segundo aparece vinculado durante la mayor parte del magisterio de Navarro al educando que se ocupaba de la corneta segunda⁵⁷. Esta situación se prolongará hasta después de la muerte de Navarro, pues tanto Luis Navarro (abué y baxón) como Pedro Artigas (violón y corneta) fallecieron después de 1727 sin que mediara periodo de jubilación.

⁵⁴ La única alusión a a intervención de la corneta segunda es la siguiente: DICC, V. Corneta, Acuerdo de 11-IX-1713: *Lo era el principal el Ldº Pedro Artixas, y acogido el Licdº Jph Català y como este no estaba diestro avía en al coro de Musica disonancia: decr. que no toque la corneta el acogido, sino en aquello q. se lo diga Artixas: 11 de 7bre.*

⁵⁵ ACO, vol17, fol. 4 Acuerdo de 11 de Enero de 1714.

⁵⁶ ACO, vol 17, fol. 16r y v, Acuerdo de 26 de febrero de 1714.

⁵⁷ Remito a las Tablas de Instrumentistas del Capítulo VIII.

Mención aparte supone la presencia de partichelas instrumentales con el apelativo de *añadido*. Esto afecta especialmente al violón y al bajón y en menor medida al abué. Estas partes añadidas sólo se presentan en formato de partichela y no constan ni en la portada ni en la partitura, si se conservan. El análisis de estas obras constata que se trata siempre de obras reutilizadas⁵⁸. El añadido de un violín estaría motivado por el hecho de que en el momento de la revisión, se contaba con un segundo violinista. En este sentido es preciso recordar que entre 1714 y 1727 no siempre la capilla dispuso de dos violinistas⁵⁹.

Las partes de baxón, como la 1340, presentan una naturaleza diferente. Pueden ser una parte obligada, añadida, o sustituta del violón⁶⁰. El interés de Navarro por el baxón puede residir únicamente en el hecho de que era su hermano Luis quien se encargaba de tocar el baxón primero durante los últimos 14 años del magisterio de Navarro.⁶¹

b) Función del coro instrumental implícito en composiciones con coro instrumental explícito.

El hecho de que el violón, un violín y el abué queden en manos de corneta primero, corneta segundo y bajón respectivamente, significa que era imposible simultanear estos instrumentos. Esta realidad afectó lógicamente a la función del “coro instrumental implícito”, en las obras con instrumentos específicos. Por este motivo en estas obras el “el coro instrumental implícito” disponible se reducía al bajón primero (Gaspar Onteniente), el bajón tercero (Antonio Onteniente), y la corneta segunda; esta última sólo cuando no intervenía un segundo violín.

Esta situación permitía contar con uno o dos bajones⁶² y una corneta para reforzar las partes de tiple y bajo del coro *Lleno*, como venía siendo costumbre. Esta situación se mantuvo hasta 1722 en que Bartolomé Albert, presumiblemente corneta

⁵⁸ El análisis de estas partichelas permite comprobar que su ausencia no resta interés a la obra, y que además su contenido resultan ser un contracanto que completa harmónicamente a las voces instrumentales originales. De esto se infiere que se trata de partes escritas con posterioridad a la conclusión de la obra. Esta “revisión” estaría motivada por una reutilización de estas obras.

⁵⁹ Por ejemplo en febrero de 1715 sólo se pagaba J. Benlloch, que tenía la plaza de corneta, por tocar el violín. ACO, vol 17, fol 93 y 93v, Acuerdo de 4-II-1715.

⁶⁰ Cuando como en la 1340 la parte de bajón coincide con la de violón es para sustituirlo en su ausencia. Parece ser que Pedro Artigas, violón, estuvo en prisión largas temporadas⁶⁰, por lo que era preciso sus sustitución.

⁶¹ En todo caso el interés de Navarro por el baxón es notable y queda patente por la existencia de una composición fechada en 1726 en la que intervienen dos baxones obligados.

⁶² Gaspar Onteniente se jubiló e 1724, siendo sustituido por Luis Navarro. Antonio Onteniente se hizo cargo del segundo bajón en esa misma fecha.

segunda, se hizo cargo del violín segundo; posteriormente en 1724, la jubilación de Gaspar redujo el número de bajones a dos.

Existe una evidencia musical que confirma esta hipótesis. Se trata de la partichela de bajón añadido que corresponde del Villancico a 10 “Al amor que en cándidos velos” catalogada como 1340⁶³. Esta partichela de fue posiblemente escrita con ocasión de la reutilización o reconversión de la obra; su contenido resulta de sumar de las partes correspondientes a las partichelas de violón y de Bajo de 3º Coro.

3.4.3 Interpretación de los “acompañamientos”.

Durante el magisterio de Navarro consta la presencia de cuatro instrumentos que la tradición hispana barroca asocia a la realización del acompañamiento harmónico⁶⁴: 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 formaban parte de la “Música” ya en 1692 cuando Navarro accede al magisterio.

a) Rasgos de los legajos designados diplomáticamente como “Acompañamiento”.

Los acompañamientos de Navarro presentan dos formatos diferentes que reciben respectivamente las denominaciones de “acompañamiento” o “acompañamiento general”, y “acompañamiento a los coros segundo y tercero o al órgano”. Las características de cada uno son las siguientes:

El romance de Navarro en el que intervienen únicamente voces solistas con o sin instrumentos cuentan con una parte denominada “Acompañamiento”.

- “Acompañamiento” o “acompañamiento general”. Esta parte constituye el verdadero bajo continuo, pues no se interrumpe a lo largo de toda la composición. Consta tanto en partitura como en partichela y ocasionalmente cita expresamente al arpa como intérprete. No contiene alusiones a registros de órgano.

⁶³ Figura en el catálogo como 1340, siendo su portada: A 10./ Al amor que entre candidos velos/ Al Ssmº Sacramento./ Con instrumentos/ Mº Navarro/ Trova a San Fcº de Borxa y Sn Xavier. De esta composición, evidentemente reutilizada o reconvertida pues cuenta con dos textos diferentes para las dos festividades, se conservan 12 particellas: violín 1º, violín 2º, violón, Baxón- STT- SATB- Acomp. cifrado general. En la parte superior de la particella de baxón, se lee: “sirve para el coro de violines”. / “para cuando no hay más de un baxón”.

⁶⁴ VALLS, F.: op. cit. fol 105v

- “Acompañamiento a los coros segundo y tercero o al órgano”. El romance policoral a tres coros, con o sin instrumentos cuentan además del un “acompañamiento general” con otro denominado de esta forma. Este segundo acompañamiento nunca consta en partitura y contiene un bajo cifrado “intermitente”, pues sólo interviene cuando lo hacen los coros que acompaña, siendo en estos casos duplicación del “acompañamiento general”, y aunque no cite expresamente al órgano siempre presenta términos como *Flautado, Lleno o Clarines*, que aluden a los registros del órgano grande pues el realejo carecía de ellos.

b) Instrumentos que interpretaban las partes de “acompañamiento”.

El arpa se encarga del “Acompañamiento”, en aquellas obras interpretadas por solistas y del “Acompañamiento general” en aquellas que interviene el Coro de Capilla o Lleno. Esta afirmación se basa además en las referencias este instrumento tanto en partituras como partichelas correspondientes a esta parte, en las fuentes documentales. En ellas queda suficiente constancia de la importancia que concedía Navarro a este instrumento como realizador del continuo. El inicio del magisterio de Navarro coincide con una extraordinaria subida de la dotación económica del arpista. Hasta 1714 el arpa era considerada en Orihuela un instrumento insustituible y por lo tanto indispensable en la realización del “Acompañamiento general”. Tanto es así que cuando el arpista Mena falta a sus funciones por enfermedad y no tiene sustituto, buscan a otro fuera de Orihuela. Esta situación movió al Cabildo a contar de forma estable con un arpista sustituto, que como corneta segundo y bajón tercero no tenía salario aplicado⁶⁵.

El arpa con su partichela correspondiente se colocaría junto a los *cantores del primer coro*, a quienes sirve de bajo en sus intervenciones. Valls considera que el Maestro de Capilla debía situarse junto al acompañamiento, y por lo tanto en el caso de Orihuela junto al arpa⁶⁶.

El órgano grande se encargaba de la realización del bajo cifrado “intermitente” denominado “Acompañamiento a los coros 2º y 3º”. La mención al registro *flautado* suele coincidir con pasajes solistas del segundo coro y la de *Lleno* con la del Coro de Capilla; también hay referencias al registro *Clarines*. A partir de estos rasgos consta que las intervenciones del órgano grande en el romance de Navarro aunque limitadas eran muy

⁶⁵ ACO, vol 17, fol. 203r, Acuerdo de 15-IV-1716, y ACO, vol 17, fol 342r, Acuerdo de 9-IX-1718.

⁶⁶ VALLS, F.: op. cit. fol 224v.

relevantes. La precisión con que Navarro anota los registros que debían sonar en cada momento revela que concedía mucha importancia al elemento tímbrico, siendo este instrumento tratado como un factor fundamental en la “disposición” de estas composiciones, y no como un mero soporte de las voces.

No se ha encontrado ninguna referencia al clave en los legajos musicales. Sin embargo las fuentes documentales son muy explícitas en cuanto al uso de este instrumento. El Acuerdo de 3 de enero de ese año, contiene la orden de compra y la función que ha de realizar el clave: *p^a la mayor decencia, y culto en las Semanas St^{as}, y demás funciones, q. se ofrecieren a esta St^a igl^a*⁶⁷. El clave debió llegar antes de la Semana Santa de 1711⁶⁸.

El 26 de febrero de 1714, inmediatamente después de la incorporación de violín, violón y el abué, el clave recibe una nueva función:

*Que siempre y quando se celebre musica con instrum^o de cuerda assi en esta St^a Y^a como en quales quiera de las Parroquias y Conventos de esta ciudad se lleve el clavicordio, y que para ello el maestro de Capilla componga música especial*⁶⁹.

El clave sustituye al arpa desde 1714 como instrumento encargado del “Acompañamiento general” cuando intervienen los “instrumentos nuevos”. El organista primero sería el encargado de tañer en estas ocasiones este instrumento. No obstante en algunas ocasiones consta específicamente el arpa como instrumento acompañante; así ocurre en el villancico de Kalenda “Que nuevas armonías”. Todas estas menciones expresas son posteriores a 1713 y revelan que efectivamente sólo en caso de que lo considerara oportuno el maestro de capilla era el clave quien se encargaba del “acompañamiento” en composiciones con el coro de violines.

En cuanto a los instrumentos melódicos asociados al continuo, la música sólo contaba con bajones y violones. El violón cuando interviene a partir de 1713 tiene siempre parte específica, independiente y diferenciada del continuo. Por otro lado la plantilla de intérpretes de bajón intervenía al completo junto con las voces en las composiciones policorales. De este modo no quedaba ninguno libre que interviniera junto con el arpa realizando el “Acompañamiento general” en este tipo de obras.

⁶⁷ DICC, V Clavicordio, Acuerdo de 3 de Enero de 1711.

⁶⁸ DICC, V Cabalgaduras mulares, Acuerdo de 23 de febrero de 1711.

⁶⁹ ACO, vol 17, fol. 16 y v, Acuerdo de 26 de febrero de 1714. En esa misma acta se anota que el organista primero sea el encargado de tañer el clave y que se haga cargo de su mantenimiento, y de todas las reparaciones que necesitare, para lo cuál se le dota de un sueldo anual

Dudo que lo hiciera en las composiciones vocales para solistas sin instrumentos obligados, pues de lo contrario la catedral dispondría de un bajón asalariada más. En todo caso si así fuera sería el bajón primero, dotado con un salario notablemente mayor que los restantes, el encargado de realizar esta función.

3.4.4 Función de instrumentos esporádicos.

El 8 de noviembre de 1714, tres días después de que el cabildo ordenase al M^o de capilla su examen, incorpora un músico asalariado que además de tener una voz adecuada para sochantre tenía habilidad para tocar el clarín: por todo ello *admiten al dicho y le asignan de salario anual veinte y cinco libras que son las que paga la mensa a la capellania del Numero que tiene encomendada Mosen Miguel Llopis Y que se proponga en la primera parrochia dicha havilidad a fin de ingeniarle de la fabrica treinta libras mas de salario anual*⁷⁰. Parece lógico pensar que la incorporación del clarín, del que hasta ahora no había constancia en la capilla de Orihuela, está relacionada con los mismos gustos que propicia la incorporación de violín, violón y abué. No obstante no he encontrado evidencia alguna de que finalmente la Junta de Parroquia habilitara un sueldo de la Fábrica que permitiera la creación de la plaza de dicho instrumento, y tampoco existe una referencia explícita en las obras de Navarro acerca del uso de este instrumento. Por ello considero que este músico se debió dedicar a cantar pero no a tocar lo cuál explica que figure en las composiciones de Navarro.

3.5 Ámbitos vocales e identificación de los instrumentos.

3.5.1 Ámbito de las partes vocales.

Navarro emplea exclusivamente cuatro términos para definir las tesituras vocales a las que destina cada parte. Estos términos son los habituales en la música española de su momento para definir las cuatro tesituras humanas básicas y naturales: tiple, alto, tenor y bajo. Cada una de ellas presenta un ámbito muy definido que no varía sea el destinatario un solista o el coro de capilla. Cuando hay más de una parte con la misma tesitura dentro del mismo coro, el ámbito correspondiente se reparte en tantas franjas como partes denominadas del mismo modo. De esta forma el tenor segundo si lo hay presenta una tesitura algo más grave que el primero.

⁷⁰ ACO, vol 17, fol. 70v y 71r, Acuerdo de 8-XI-1714

Navarro emplea unos ámbitos vocales e instrumentales semejantes a los de sus contemporáneos, compartiendo los rasgos que describen los tratados de la época. En este sentido destacan las noticias que sobre este asunto ofrece la *Guía de principiantes de Pere Rabassa*⁷¹. No obstante se pueden señalar entre sus rasgos más destacables los siguientes:

- La parte del tiple muy raramente pasa el sol2, y en ocasiones desciende por debajo del do1.
- El alto presenta una tesitura muy extendida hacia el grave entrando de lleno en el ámbito de tenor. Este rasgo suele ser habitual y procede de las posibilidades de los altos “falsetistas” o medio tiples⁷².
- Las tesituras de las partes de bajo se corresponden con la actual de barítono. Estas partes eran interpretadas por tenores de la capilla, lo cuál se refleja en los nombres contenidos en algunos villancicos de chanza.

Todos estos rasgos se observan en las composiciones transcritas en el Apéndice Musical (Vol. III).

3.5.2 Identificación organológica de los instrumentos de la “Música” durante el magisterio de Navarro.

La sección instrumental de la capilla oriolana durante el magisterio de Navarro incluía los siguientes instrumentos: cornetas, bajones, arpa, realejo y órgano grande durante todo el magisterio, clave desde 1711 y violines, violón, abué desde 1713. Si bien la mayoría de ellos aparecen descritos en los tratados como habituales de las capillas hispanas, la identificación organológica de otros merece un comentario.

La identificación de cada uno de ellos se ha realizado a partir de los ámbitos que presentan las partes musicales a ellos encomendadas, las noticias que de ellos dan los tratadistas de la época y las fuentes iconográficas cercanas. En este sentido cabe destacar la importancia del fresco de la antigua Capilla de la Comunión del Convento de la Inmaculada de Onil, atribuido a Bartholomé Albert “el Mozo”, que fue además infante de coro, aprendiz de abué y finalmente violín segundo en la catedral oriolana durante el magisterio de Mathias Navarro.

En el lado izquierdo de este fresco el Albert pinta ángeles cantores, un arpa, una corneta y un laúd. Estos instrumentos corresponden a la tradición hispana del s. XVII. En el

⁷¹ ISUSI FAGOAGA, R.: “Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía para Principiantes*”, en *RM XX, I*, Madrid, 1997, p. 401-416.

⁷² MEDINA, A.: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 2001.

lado derecho violín, violón y abué también junto a ángeles cantores. Estos instrumentos se corresponden con los denominados “instrumentos nuevos “de la capilla oriolana, y que conformaban habitualmente el coro explícito.

La corneta realizaba en el romance de Navarro las partes de tiple. En el fresco de Onil. El tono oscuro con que Albert pintó este instrumento induce a pensar de que su característico tubo curvo estaba recubierto de piel. La tesitura con que era utilizada en el romance de Navarro se puede reconstruir a partir del ámbito es de tiple del coro de capilla y de las secciones instrumentales *a tres* incluidas en varios villancicos de Kalenda y de Santas Justa y Rufianean; en ellas realizaba la línea musical anotada en la parte de tiple del coro de capilla que en todos ellos se identifica con el Tercero Coro.

La existencia de varias composiciones de Navarro con bajón obligado permiten conocer con exactitud el ámbito que le correspondía. En el fresco de Onil no se conservan representaciones de bajón, instrumento que debía aparecer en una sección de este fresco con evidentes signos de repinte. Sí aparecen en el fresco de la bóveda del coro de la Iglesia de Santo Domingo de Orihuela que realizó Bartolomé Albert “el Viejo”, padre del anterior entre 1692 y 1700. No obstante es preciso destacar que los instrumentos que aparecen en este fresco parecen remitir a láminas y no a modelos reales como en el que su hijo pinta en Onil. No obstante en esas fechas la capilla oriolana contaba con bajones que Bartolomé Albert “el Viejo” pudo contemplar en los años que realizó este fresco.

Imagen 13.1 Fresco de la Capilla de la Comunión de la Iglesia del Convento de la Inmaculada de Onil (Alicante). Costado izquierdo desde la embocadura: “instrumentos antiguos” o correspondientes a la tradición hispana del S. XVII.

El arpa realizaba las pases de “acompañamiento general”, apareciendo su nombre específicamente en algunas de ellas, a partir de las cuáles se ha reconstruido su ámbito. El arpa posiblemente por cuestiones puramente pictóricas es el instrumento que más protagonismo adquiere en el fresco de Santo Domingo, sin embargo en el de Onil aparece con mayor detalle. En ambos y especialmente en este último, se representa un instrumento de un solo orden con un reducido número de cuerdas, cada una con su clavija correspondiente. Posiblemente no se trate de una reproducción muy fiel, rasgo habitual según Cristina Bordas en las reproducciones pictóricas del arpa, en las que raramente aparece representados los dos órdenes de cuerdas que caracterizaban el arpa barroca⁷³.

Lamentablemente ni el realejo ni el órgano grande que la catedral de Orihuela tenía durante el magisterio de Navarro se conservan. A partir de las noticias documentales se puede afirmar que el realejo se encontraba en el coro, que debía ser tañido habitualmente por el organista segundo y que durante el magisterio de Monserrat se llevó a la procesión

⁷³ BORDAS, C.: “Origen y evolución del arpa de dos órdenes” en *Nassarre vol V-2*, 1989 Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1989, p.85-118.

del Corpus portándolo dos hombres, por lo que no debía ser pesado ni voluminoso a juzgar por el tamaño del coro oriolano. En cuanto al órgano grande, además de las referencias a sus registros anotadas en las partes de “acompañamiento al órgano” de su romance, se conoce que tenía “contras” tal y como expone Miguel Bernal Ripoll en un interesante artículo⁷⁴.

En el fresco de Onil no aparece clave pero sí en el de Santo Domingo. Esta representación es quince años anterior a la incorporación del clave a la capilla oriolana que se produjo en 1711. No obstante permite la forma externa que debía tener este instrumento, cuyo ámbito debía ser al menos semejante al del arpa pues ambos desde 1714 se alternaban en la interpretación de la parte de “acompañamiento”.

Imagen 13.2 Fresco de la Capilla de la Comunión de la Iglesia del Convento de la Inmaculada de Onil (Alicante). Costado derecho desde la embocadura: “instrumentos nuevos” o incorporados a la capilla oriolana en 1713.

⁷⁴ BERNAL RIPOLL, M.: “Las contras de los órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles” en *RM Vol XIX*, 1996, n° 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.133-152.

Violines y violón son representados en el fresco de Onil de forma similar excepto en el tamaño. En este sentido se ajustan a la descripción que de ellos hace Nassarre en su tratado de 1724⁷⁵. Tanto el aspecto que estos instrumentos presentan en el mencionado fresco como el ámbito de las partes a ellos destinadas, ofrecen rasgos semejantes a los actuales violín y violonchelo, cuyas formas remiten a los constructores italianos. El violón presenta como peculiaridad seis o cinco clavijas, cifra que no responde con el número de cuerdas pintadas que claramente son cuatro. Ambos instrumentos debieron ser adquiridos en la propia Orihuela o en Alicante en el año 1714⁷⁶, donde la presencia de músicos y violinistas italianos está perfectamente documentada. En Elche consta la presencia del italiano Pere Pau Benfí como maestro de capilla para la Festa de 1705⁷⁷. En la capilla oriolana ejerció como violinista el italiano Pedro Fortunatu Catalán en 1715⁷⁸.

La identificación del término violón como designación del violonchelo en el ámbito oriolano durante el magisterio de Navarro resulta muy relevante debido a los problemas que este término y su significación ha planteado a musicología hispana⁷⁹. La incorporación de violines y violón constituye por el rasgo más evidente de la influencia de la música italiana sobre la capilla oriolana⁸⁰.

El cabildo adquirió en Madrid dos abueses entre junio y agosto de 1713⁸¹. El amplio pabellón que presenta este instrumento en el fresco de Onil, es el habitual de los constructores franceses de entorno a 1700⁸², lo cuál ligado al origen del término abué, empleado durante todo el magisterio para designarlos, permite apuntar que su incorporación pudo ser fruto de la influencia francesa, en esos años previos a la llegada de la Farnesio

⁷⁵ NASSARRE, P.: *Escuela Música...* parte primera p. 465.

⁷⁶ La iniciativa de compra del violón consta en ACO, Vol 17, fol. 4, Acuerdo de 11-I-1714 y la del violín en ACO, vol 17, fol. 70v y 71r, Acuerdo de 8-XI-1714.

⁷⁷ CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 30-31.

⁷⁸ ACO, vol 17, fol. 165, Acuerdo de 7-XI-1715

⁷⁹ Sirva de ejemplo: GÁNDARA, C.: "El violón ibérico" en *RM Vol XXII-2, 1999*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1999, p.123-163, y también: GÁNDARA, C.: "El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología"* Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.659-682.

⁸⁰ MARTÍN MORENO, A.: *El Padre Feijoo y las ideas musicales del s. XVIII en España*, Instituto de estudios Orensanos, Ourense, 1976, p. 135-140.

⁸¹ ACO, vol 16, fol 454r, Acuerdo de 23-VI-1713. Este acuerdo aparece recogido en los siguientes términos en DICC, V. Instrumentos Músicos, 1713, Acuerdo de 23-VI-1713: *Que se escriba al. Sr Viudes (A Madrid), para que compre dos ovueses, y que la Fabrica o Quinta Casa pague su importe: 23 de junio.* El Sr. Viudes se encontraba en la Corte como síndico del Cabildo para tratar cuestiones relativas a la Universidad de Orihuela así consta en: ACO, vol. 16, fol 472r y v, Acuerdo de 25-IX-1713. En el libro de Mayordomía de 1713 se conserva un "recibo" con sig 1696 en el que consta el correo a Madrid de un "pliego" largo cuyo envío importó 20reales o 2 Libras. En noviembre los abúes ya estaban en la catedral y se envió a Pere Artixas y Luis Navarro a Murcia para que se ejercieran en ellos. Así consta en DICC, V. Instrumentos Músicos, 1713, Acuerdo de 11-IX-1713.

⁸² JOPPIG, G.: *The oboe and the basson*, B.T. Batsford Ltd, London 1988, p. 47-57. En la p. 53 aparece una expresiva fotografía de un oboe francés de 1700, junto con otros alemanes e italianos.

muy relevante en la Corte⁸³. Además de Luis Navarro, consta que los dos hermanos Albert fueron educandos de este instrumento antes de vincularse definitivamente al violín⁸⁴.

3.6 Términos que alteran la emisión natural del sonido.

El término *a media voz* es empleado por Navarro para indicar que se ha de cantar con poco volumen, por lo que sería equivalente al actual *piano*. Este término aparece siempre vinculado a aspectos textuales como ocurre en el final del villancico en ópera “Que misterio se esconde”.

Sólo en una ocasión he localizado el término *falsete*. Esta palabra aparece en la partichela de tiple de primer coro y en la de violín primero del n° 1455 “Oygan, atiendan”. Considero que tal y como indica la voz “falsete” se trata de una octavación del sonido real escrito. Este efecto podría ser realizado en el violín tanto en armónico como en sonido real.

⁸³ MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la ...*

⁸⁴ ACO, vol 17, fol 331r, Acta de 6-VII-1718.

Parte Tercera. Bloque 2. ANÁLISIS FORMALISTA DEL ROMANCE CEREMONIAL DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XIV. **Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**

En este capítulo se expone la terminología analítica que permite el análisis formal y estructural, se aborda el significado de forma y estructura en el ámbito histórico de Navarro y se analizan los factores que condicionan la precisa terminología formal que este compositor plasma en los legajos de su romance ceremonial.

1. La estructura y la forma: terminología analítica.

La confusión con que se utilizan los términos forma y estructura obliga a una delimitación del ámbito léxico de los mismos, al menos tal y como en este trabajo se utilizan. Ulrich Michels en su *Atlas de Música* recoge las dos acepciones habituales del término forma: “La forma se refiere por una parte a *la cualidad configurativa de cualquier música* (forma musical), y por la otra a *modelos de composición musical generales* (formas musicales)”¹. Clemens Kühn en su *Tratado de la Forma Musical* también utiliza el término “forma” con estas dos acepciones. Este teórico alemán define forma musical como “diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones, lo cuál presupone el acto generador de *dar forma*.(...). El tipo de conformación depende de la noción que se tenga de la forma: en las diversas transformaciones de un compositor, la forma musical representa *modos históricos de pensamiento*”².

A partir de estos planteamientos se puede establecer que el término forma se utiliza con un doble significado: por un lado definir el desarrollo empleado por un compositor para “dar forma” a su discurso, y por otro calificar una composición terminada a partir del uso social a que se destina o de algún rasgo musical significativo de la misma, y que permite clasificarla dentro del conjunto de creaciones musicales. Para la primera acepción emplearé en lo sucesivo el término estructura musical (sustantivo que define la organización interna del discurso), y para la segunda forma musical (calificativo que una composición terminada recibe para su clasificación).

¹ MICHELS, U.: op. cit p. 105.

² KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*, Ed. Labor, Barcelona 1992, p. 17.

1.1 Conceptos formales y estructurales coetáneos a Mathias Navarro.

La estructura es la organización del discurso a partir de una idea musical (tema o sujeto) sometida a los procedimientos constructivos de repetición, imitación, variación, desarrollo, o a la ausencia de todos ellos³.

Lorente, Nassarre y Valls aluden a este elemento de la música al abordar los diferentes procedimientos que permiten desarrollar una composición a partir de una idea primordial. Esta idea musical primaria recibía el nombre de tema, sujeto o paso. Los tres autores comparten la misma noción de *tema* que expone Lorente: *El sujeto o Tema, en la Composición Música, se llama aquella parte sobre la qual el compositor saca la invención de hazer las demás partes, o voces de la cantoría aunque sean en crecido número*. La identificación del tema en una composición es muy sencilla: *siempre será el Tema o Subjecto, aquella parte con la qual el compositor diere principio à qualquiera Composición, sino es que las voces entren juntas à fabordon, o consonancias sin Tema ò Subjecto*⁴. Lorente y Nassarre denominan “Paso” a esta primera presentación del tema⁵, e “intento”, al fragmento musical en que el paso es sometido a procedimientos contrapuntísticos; Valls reserva el término paso para un “tema” (idea musical que inicia una composición) sometido a imitación de intervalo de cuarta, quinta u octava⁶. Por último es preciso puntualizar que con el correr del siglo XVIII el término “paso” se utilizó también para denominar cada uno de los números que integran una pieza musical teatral.

Todos ellos reconocen igualmente el pluritematismo sucesivo y simultáneo, y el procedimiento reexpositivo. Sirvan como ejemplo este fragmento de Nassarre: *Si después de haber entrado todas las voces, ò partes que ay en la Obra el passo al principio, lo huviere de bolver a entrar (que es à lo que se llama seguir, y mas propriamente proseguir con él) se ha de tener por distinto periodo de la Obra cada vez que lo entra*⁷.

³KÜHN, C.: op. cit. p. 17-29.

⁴LORENTE, A.: *El porqué de la Música*, Alcalá de Henares, 1672, p. 453.

⁵*Ibidem* p. 418.

⁶VALLS, F.: op. cit. fol 5v: *En composición de diferentes voces, el Passo es quando estas imitan ô siguen a la que entró primero, en Diapente, Diatessaron o Diapasón.*

⁷NASSARRE, P.: *Escuela Música...* p. 274.

Valls expone con claridad la definición de cláusula y cadencia⁸, señalando que *lo genuino es ser la cláusula conclusión, terminación, periodo, ô fin de la obra, como lo expressa el M^o lorente; pero hasse ampliado tanto esta dicción que a cualquier ligadura (retardo) de 4^a, 7^a ô etc., llamamos clausula: y seguiría a Italianos y Franceses que llaman cadencia a la que nosotros nombramos clausulas; esto en el cuerpo de la obra, y clausula quando la haze la letra; y cadencia a las ligaduras que fenecen y pasan a la octava*⁹. Señala además que la diversidad de cláusulas (cadencias internas) *sirve más a la composición de varias voces, que para el contrapunto*¹⁰. Esta afirmación revela que Valls distinguía con claridad la existencia de los diversos procedimientos compositivos a los que antes he aludido, y que cada uno de ellos se articulaba según principios diferentes.

Estos tres tratados exponen los procedimientos de elaboración del discurso musical y los elementos que intervienen en él con una notable claridad léxica y terminológica, por otro lado muy semejante a la actual. Todo ello revela que el discurso musical se podía organizar a partir de procedimientos autónomos. No obstante es preciso destacar el peso del elemento textual en la música vocal, a quien Valls dedica el Capítulo XXIX de su tratado¹¹, incluso a nivel estructural, lo que por otro lado es una lógica constante en la música cantada de todas las épocas.

La autonomía del discurso musical se manifiesta también en la existencia de categorías estructurales que, a modo de falsilla organizativa, se repiten diferentes composiciones en romance e Mathias Navarro. La presencia de estas categorías es tal que influyen en la elección de la terminología formal que Navarro emplea para calificar y clasificar su romance ceremonial.

A partir de todas estas evidencias teóricas se puede establecer a finales del siglo XVII, Mathias Navarro era partícipe de una tradición para la cuál el discurso musical no era considerado un fluir errático a partir de la inspiración textual, sino una organización

⁸ VALLS, F.: op. cit. fol 5v-6: *Clausula en el contrapunto se entiende, quando después de una carrera que sube o baxa (sisube tiene más gracia) va a parar al alzar el compás, à qualquiera de las especies consonantes donde se detiene todo un semibreve, que al dar del siguiente compás halle el cantollano al tiple en la 7^a, y al alzar del mismo baxe a la 6^a y al siguiente compás suba a la octava, donde empieza otra carrera para acabar con ayre.* Además aporta un ejemplo. Distingue según el movimiento melódico entre *clausula intensa* y *remisa*. Esta diversidad de cláusulas *sirve más a la composición de varias voces, que para el contrapunto; sólo falta advertir que en qualquier contrapunto podrá ejecutar la cláusula, quando de pareciere; pero lo más propio será e el Diapente, Diatessaron o en el mismo Diapasón.* Es decir en los grados tonales de tónica dominante y subdominante.

⁹ *Ibidem*. fol 99r.

¹⁰ *Ibidem* fol 6r.

¹¹ *Ibidem* fol 212-216: *Del modo como se han de explicar y vestir los afectos que expresa la letra en la Composición Música.*

consciente del material sonoro primordial, denominado *tema* o *passo*, a partir de procedimientos diversos y concretos. El peso del texto se refleja en la elección de los temas melódicos y acórdicos, e incluso en el planteamiento global de las diversas secciones o movimientos que conforman las diferentes categorías estructurales. Estos planteamientos teóricos se manifiestan con total claridad en el romance ceremonial de Navarro.

1.2 Terminología aplicada al análisis de la estructura musical.

Las nociones teóricas coetáneas de Navarro permiten aplicar a sus obras las pautas del Análisis Distribucional. Este sistema analítico musical procede de la lingüística y parte de la idea que la música como discurso, utiliza unos medios y pautas semejantes a los que configuran el discurso lingüístico¹².

Como en el lingüístico el análisis se realiza a dos niveles: morfológico y sintáctico. La morfología se ocupa de identificar la naturaleza intrínseca de cada uno de los elementos que configuran el lenguaje musical; la sintaxis musical se centra en averiguar las relaciones existentes entre todos y cada uno de ellos. En el siguiente cuadro se resume las diferencias entre morfología y sintaxis y la terminología empleada en cada una de ellas:

¹² Este Planteamiento analítico es bastante reciente. Sus principios aparecen expuestos en los trabajos de Nicolas Ruwet, entre los que destaca: RUWET, N.: *Langage, musique, poésie*, Seuil, París 1972. En la bibliografía hago referencia a otras publicaciones que desarrollan este sistema analítico. Este procedimiento analítico fue el sistema que escogí para el análisis expuesto en PEREZ BERNA, J.: “La sinfonía concertante de ‘Buono Chiodi?’” en *RM vol XXI, n° 2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1998, p. 553-572.

Tabla 14-1.

Sintaxis	Morfología
Se ocupa de la relación existente entre todos los elementos que conforman el discurso musical	Se ocupa de la naturaleza intrínseca de los elementos que conforman el discurso musical
<p><u>Tema, grupo temático o sujeto</u>: entidad que adquiere importancia en una composición al ser repetido, desarrollado, variado (tema) o imitado total o parcialmente (sujeto)</p> <p>La terminología empleada en cada caso depende de la articulación de la categoría estructural empleada.</p> <p><u>Estructuras musicales</u>: cada una de las diversas modalidades de interrelacionarse cada uno de los elementos del discurso musical, y que permiten la organización del mismo.</p>	<p>De menor a mayor cada uno de estos elementos son:</p> <p>Célula</p> <p>Motivo</p> <p>Inciso</p> <p>Semifrase o subperiodo</p> <p>Frase o periodo</p> <p>Periodo (entendido como suma de frases)</p> <p><i>Intento</i> (periodo o conjunto de periodos en el que el motivo inicial o cualquier otro es sometido a uno de los procedimientos siguientes: imitación, repetición o desarrollo. Este término está tomado de Valls). De dos Tipos: Intento con Paso (periodo con procedimiento imitativo), o sin Paso (sin procedimiento imitativo).</p> <p>Sección</p> <p>Movimiento</p> <p>Composición entera¹³</p>

Un mismo elemento posee dos lecturas. Por ejemplo la función de tema de un villancico (elemento sintáctico), puede ser desempeñada por un motivo, una célula, un inciso, una frase o un periodo entero (elementos morfológicos). Por otro lado un motivo puede desempeñar diversas funciones sintácticas a lo largo de una composición según el lugar que ocupe, tal y como ocurre en una fuga.

¹³ La definición de cada uno de estos elementos excepto de Intento se encuentra en cualquier tratado de formas musicales y en MICHELS, U.: op. cit. Vol 1 (p. 104-107).

Cada uno de los elementos morfológicos y sintácticos precisa para delimitarse del concurso de la “armonía”, textura y del texto, así como de los restantes elementos del discurso musical. Por este motivo este sistema incorpora también estos aspectos configurando un análisis exhaustivo de la totalidad de los elementos presentes en el discurso musical. Para la exposición escrita del mismo utilizo un sistema de tablas en el que aparecen en diferentes columnas cada uno de estos conceptos.

En cuanto a la identificación de los elementos primordiales que configuran el desarrollo del discurso musical utilizo abecedario latino para los elementos sintácticos, y alfabeto griego para los morfológicos. Por ejemplo el diseño melódico y acórdico inicial de un villancico lo denomino Tema A por su función sintáctica, y Motivo Alfa, como identificación intrínseca o morfológica.

1.3 Terminología aplicada a la clasificación formal.

La diferenciación trazada entre forma y estructura se resume en el siguiente cuadro:

Tabla 14-2.

Forma	Estructura
Concepto estético	Concepto lingüístico
Cada una de las denominaciones que se dan a las composiciones musicales según algún elemento significativo de la misma.	Articulación interna del discurso musical, independiente del uso que recibe una composición.

Como ya se ha expuesto no siempre la estructura es factor configurador de la forma. De este modo en lo sucesivo denominaré formas estructurales a aquellas que entre sus factores definitorios figura la presencia de una estructura determinada, como por ejemplo ocurre con la fuga para teclado. Por el contrario se califica una forma como genérica cuando puede asociarse a diferentes estructuras musicales sin que su identidad formal se altere, tal y como ocurre con la misa o el motete.

2. Análisis de los factores que configuran la identidad formal.

La precisa terminología formal que Mathias Navarro asigna a su romance ceremonial indica que este maestro conocía la diferencia entre forma y estructura. Un

ejemplo claro de ello es la diferente denominación que concede a una misma composición musical cuando la aplica a una función ceremonial diversa de la original. Así ocurre con el romance ceremonial nº 1325, “Agua que la vida en volcanes se exhala”, que aplicada al Santísimo Sacramento es calificada por Navarro como villancico, y como trova cuando recibe una segunda dedicación en este caso a San Carlos Borromeo, sin que la composición cambie una sola alteración de su música ni coma del texto.

Aquí se encuentra un primer factor formal: la dedicación ceremonial. Junto a éste también influyen en la identificación formal, los rasgos textuales y la estructura musical. Todos ellos condicionan la terminología que emplea Navarro para definir formalmente a su romance ceremonial. Esta precisión formal terminológica se extiende también al ámbito de la estructura musical tal y como se refleja en el tratado de Valls.

2.1 Importancia del factor ceremonial.

Las fuentes estudiadas revelan que en la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Navarro y posiblemente desde décadas antes, el romance no era un género musico-ceremonial anecdótico o colorista. Su interpretación aparece perfectamente incardinada en el rito católico catedralicio, cumpliendo una función cultural pareja a las composiciones latinas, e incluso podía adquirir en ciertas ceremonias una importancia superior. Considero que esta relevancia se sostenía en el uso de un idioma más cercano que el latín, que aunque fuera perfectamente asequible al clero y buena parte de los fieles del entorno catedralicio, no constituía la lengua materna de ninguno de ellos. Aunque es habitual justificar el uso del romance en el rito católico hispánico en virtud de una finalidad catequética¹⁴, en el caso del romance de Navarro la lectura de los textos de estas composiciones parece indicar que la finalidad era la misma que la de buena parte del arte religioso coetáneo: “mover a piedad”¹⁵. Como en el arte figurativo las imágenes textuales y su vestido musical pretendían actualizar el mensaje de la celebración religiosa para “conmover” al fiel, es decir hacerle 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 ser nuevo cada año.

Este mensaje varía según la festividad e incluso según la ceremonia en la que se interpreta. De este rasgo se derivan las diferencias textuales y musicales que presentan cada una de las formas identificadas dentro del género romance ceremonial de Navarro.

¹⁴ SIERRA PÉREZ, J.: “Presencia del castellano...”, p.116.

¹⁵ ARGAN, G.C.: *Renacimiento y barroco, Vol II De Miguel Ángel a Tiepolo*, Ed. Akal, Madrid 1987, p. 262.

La importancia del factor ceremonial, que constituye el uso social de las composiciones en romance de Navarro objeto de este trabajo, se manifiesta en los siguientes rasgos:

1) Todas las composiciones firmadas fueron concebidas para funciones ceremoniales religiosas. Esta dedicación se menciona en todos los casos expresamente bien en las portadas o en la parte superior de partichela y partituras. En ciertos casos existe una doble dedicatoria, siendo una de ellas la original y otra fruto de un reutilización de la misma composición en un contexto ceremonial distinto. Este reaprovechamiento provoca la adjudicación de un nuevo texto, que se escribe debajo de original. De este modo la partitura adquiere dos usos ceremoniales diferentes sin que la música sufra alteración alguna.

2) Las composiciones en romance objeto de este estudio presentan las siguientes denominaciones formales: solo, dúo, coplas, xácara, trova villancico, villancico de chanza, villancico jocos, villancico de Kalenda, villancico en ópera y cantada. Cada una de ellas aparece asociada a un contenido y planteamiento estructural característico, tanto en el ámbito musical como en el textual. Por lo tanto los rasgos musicales y textuales del romance aparecen directamente relacionados con el contexto ceremonial para el que estaban destinados, y por ello la presencia de estas denominaciones varía notablemente según la festividad a que se dedican.

3) El contexto ceremonial influye incluso en la “disposición” que caracteriza a cada una de estas formas. De este modo las partes instrumentales específicas sólo se incorporaron a un grupo concreto de las formas citadas.

2.1.2 Dedicaciones ceremoniales del romance de Mathias Navarro.

Las dedicatorias ceremoniales son muy concretas, y se reducen a las siguientes festividades: Navidad, Santísimo Sacramento, Nuestra Señora, Santas Justa y Rufina, Nuestra Señora de los Dolores, Natividad de Nuestra Señora, Virgen de Monserrate, Ascensión, Virgen del Remedio, Asunción, Santos Pedro y Pablo, San Antonio de Padua, San Agustín, San Francisco de Borja y San Carlos Borromeo. Las cuatro dedicatorias citadas en primer lugar suman el 90 % del total del corpus estudiado; las cinco últimas son resultado de reaprovechamientos.

Existen además cuatro composiciones con una segunda letra, sin que aparezca una segunda dedicatoria. El texto añadido hace referencia a una festividad o celebración diferente de la original, lo cuál indica que se trata de un reaprovechamiento ceremonial.

En los siguientes epígrafes se aborda la clasificación de las formas del romance de Navarro según el contexto ceremonial para el que fueron concebidas. Además se exponen las características del mismo.

a) Romance dedicado al *Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo*.

Era habitual que el cabildo concediera presencia de quince días a Navarro durante el mes de noviembre para que compusiera el romance que había de cantarse durante las ceremonias de la Fiesta de Navidad. La concesión de este permiso estaba vinculada a la originalidad de estas composiciones.

Estas composiciones se cantaban durante los días 24 y 25 de diciembre. El día 24 antes de prima el villancico de Kalenda; seis villancicos durante los maitines que se celebraban ese mismo día a partir de las 22:00 horas. A continuación de los maitines se celebraba con solemnidad la misma del Gallo, a la que seguían los laudes también solemnes. En la mañana de navidad a tercia se celebraba igualmente con gran solemnidad la Misa del Día de Navidad, en cuyo ofertorio está documentada la interpretación de romance desde principios desde al menos 1597.

En total han llegado a nosotros 124 composiciones en romance dedicadas a esta Fiesta, cuyo número y denominación aparece en la siguiente tabla:

Tabla 14-3.

Romance a la Navidad	Sin inst.	Con inst (desde 1713)	Total
Villancico en ópera (uno de ellos Kalenda en ópera)	0	3	3
Cantada	1	8	9
Villancico de Kalenda	6	9	15
Villancico de Chanza	51	0	51
Xácara	1	0	1
Villancico Jocosó	6	2	8
Villancico	24	11	35
Villancico-cantada	1	1	2
<i>Total</i>	90	34	124

Si tenemos en cuenta que cada año se podían cantar al menos seis composiciones en romance dedicadas a la Navidad y que Navarro estuvo al frente de la capilla “34 Navidades”, se puede calcular que Navarro pudo componer durante su magisterio 204 composiciones dedicadas a la Navidad. Esto indica que con ser el romance de Navidad el

más numeroso que de él se conserva, este corpus no supone más que algo más de la mitad de los que pudo componer durante su actividad creativa en Orihuela. En este sentido resulta sumamente significativo que se conserven 10 composiciones para la Kalenda de Navidad (incluida la kalenda en ópera) de las 14 que pudo componer entre las Navidades de 1713 y 1726, y que sin embargo de las 21 correspondientes al periodo 1692-1712, sólo se conservan 7.

Las denominaciones jácara, villancico de Kalenda, jocoso y de chanza son exclusivas de la Navidad. La cantidad conservada de villancicos de chanza revela que anualmente se cantaba más de uno correspondiente a esta forma.

Las 35 composiciones denominadas simplemente villancico, esconden una gran variedad de temas y disposiciones, constituyendo el tono serio de los textos el vínculo de unión entre todos ellos. De ellos cabe destacar por su notable unidad los escritos a 4v. En cuanto a los de mayor contingente interpretativo resulta destacable que algunos aluden al día en lugar de la noche, y que posiblemente por ello fueron escritos para la Misa del día de Navidad. Otros inciden en la idea del triunfo de la luz sobre la oscuridad, simbolizado en la Aurora, también símbolo de María.

Esta imagen está presente también en el texto del aria inicial de la Cantata profana “de bodas” de Juan Sebastián Bach BWV 202, cuyo título es precisamente *Desapareced sombras afligidas*. Esta coincidencia revela hasta qué punto ciertas imágenes constituyeron un lugar común en la literatura y la música de la época de Navarro.

b) Romance dedicado al Santísimo Sacramento.

La segunda posición porcentual la ocupa el romance dedicado al Santísimo Sacramento. Posiblemente la licencia anual concedida entre marzo y mayo a Navarro para componer romance para el Corpus, tuviera como objeto la creación de al menos cuatro obras nuevas, lo cuál eleva a 132 las composiciones que Navarro pudo crear para esta ocasión. De ellas tres se interpretaban en la procesión, y la restante en la misa del día.

Lo que se ha conservado constituye por lo tanto una mínima parte, cuyo grupo más nutrido, el que cuenta con partes instrumentales específicas, corresponde al periodo 1714-1726. Los evidentes signos evidentes de reutilización que manifiestan algunas de las composiciones dedicadas al Santísimo Sacramento, revela que aunque fueran compuestas con motivo de la festividad del Corpus, debieron interpretarse en otros contextos litúrgicos en los que la devoción eucarística también tuviera especial relevancia. En este sentido cabe destacar que tal y como ya se ha expuesto en los Capítulos X y XI, en la Orihuela de la época de Navarro, la festividad del Corpus constituía el momento álgido de la devoción a la

Eucaristía, pero no el único. Por último destacar que La variedad de denominaciones resulta notablemente menor que en el caso de los villancicos de Navidad.

Tabla 14-4.

Romance al Santísimo Sacramento	Sin inst.	Con inst (desde 1713)	Total
Villancicos	16	13	29
Cantadas	1	13	14
Solos	1	1	2
Dúos	1	2	3
<i>Total</i>	20	28	48

c) Romance dedicado a Nuestra Señora y otras advocaciones marianas.

En primer lugar cabe destacar que en el ceremonial oriolano, con excepción de Navidad y Corpus, no consta impedimento para que las composiciones en romance dedicadas a la Virgen, Santos y fiestas cristológicas e incluso las dedicadas al Santísimo Sacramento pudiera reinterpretarse anualmente.

Durante el magisterio de Navarro la devoción mariana en la catedral de Orihuela presentaba manifestaciones diversas. El más vinculado a la institución catedralicia es la devoción a Nuestra Señora, nombre que recibía la imagen de María que presidía el retablo de la Capilla mayor, y junto con el Salvador, era titular del templo catedralicio. Aunque la fiesta de Nuestra Señora se celebraba el 15 de Agosto esta imagen se convertía también en el centro de veneración el día de la Inmaculada Concepción de María. Además de en estas fechas a Nuestra Señora se dedicaba semanalmente una misa solemne todos los sábados a prima, y también la ceremonia de la Salve que tenía lugar los sábados después de vísperas y en la que tenía lugar “estación” a la Capilla del Rosario, excepto en ciertas fechas en que la estación se dirigía a otras capillas.

Por lo tanto considero que las composiciones con dedicatoria expresa a Nuestra Señora están dedicadas a la imagen titular del templo, y se interpretaban en el marco de las ceremonias que en su honor se celebraban, y que tenían lugar en los días mencionados. Este hecho explica la ausencia de composiciones en romance dedicadas a la Inmaculada, tan habituales y relevantes en otros templos catedralicios hispanos.

En la siguiente tabla aparece la clasificación formal de las composiciones en romance dedicadas a Nuestra Señora. Se incluye una cantada que, aunque no presenta dedicatoria su título “Salve Esther hermosa” y texto hace mención expresa a la ceremonia de la Salve dedicada a Nuestra Señora.

Tabla 14-5.

Romance a N^a Señora	Sin inst.	Con inst	Total
Cantada	2	8	10
Solos	1	1	2
Villancico	4	1	5
Villancico-cantada	0	1	1
Dúos	2	1	3
<i>Total</i>	8	12	21

Las composiciones a Nuestra Señora, titular del templo catedralicio, constituyen el tercer grupo porcentual del romance de Navarro conservado. Las restantes dedicatorias marianas tienen una presencia apenas testimonial, pero significativa. La cantada a la Natividad e la Virgen se interpretaba el día de esta fiesta, 8 de septiembre, que además coincide con la fiesta de la Virgen de Monserrate, patrona de Orihuela, para quien Navarro también compuso otra cantada. Ésta última se interpretaría en cualquiera de los momentos del año en que la imagen se trasladaba a la catedral, pues no he encontrado mención de que la capilla y el clero catedralicio se trasladaran a su santuario durante el magisterio de Navarro, como sí ocurría a otros templos de la ciudad.

En cuanto a las restantes dedicatorias marianas del romance ceremonial de Navarro es preciso mencionar que:

- Los Dolores de Nuestra Señora se celebraban con gran boato el viernes previo a Domingo de Ramos en la Catedral de Orihuela merced a una Dobla instituida en ella con tal motivo.
- El día de la Asunción además de la titular, recibía veneración una imagen yacente de María que por la mañana y con gran pompa, se traía en procesión a la Catedral desde el Convento de San Juan, y a donde volvía por la tarde.
- La Virgen del Remedio era la titular del convento de Santa Lucía, donde se trasladaban los cultos catedralicios un mes al año, mientras se saneaban los “vasos sepulcrales” del interior de la Seo. Navarro recibiría el encargo del cabildo de componer una trova posiblemente para las salves que tuvieran lugar durante el periodo de “estancia” en el convento donde se veneraba esta imagen. Para ello Navarro reutilizó una obra anterior por lo que no figura en la siguiente tabla, que sólo incluye composiciones originales.

En la siguiente tabla se refleja el romance dedicado a estas advocaciones marianas:

Tabla 14-6.

Romance a otras advocaciones marianas	Sin inst.	Con inst	Total
Cantada Virgen de Monserrate	0	1	1
Villancico Dolores de N ^a S ^a	0	1	1
Dúo Dolores de N ^a S ^a	0	1	1
Dúo Asunción de N ^a S ^a	1	0	1
Coplas a Solo Natividad de N ^a S ^a	1	0	1
<i>Total</i>	2	3	5

d) Romance a la Ascensión y Santas Justa y Rufina.

Aparte de las composiciones anteriores existen otras siete firmadas por Navarro que no se corresponden con las dedicatorias anteriores. Se trata de un Villancico a 3 a la Ascensión y seis policorales dedicados a santas Justa y Rufina, patronas de Orihuela. Cuatro de estos últimos están fechados en 1692, 1693, 1695 y 1708 respectivamente.

Además de estos he localizado otros tres Villancico a Santas Justa y Rufina que presentan una grafía semejante a la utilizada por Navarro en la segunda y tercera década del S. XVIII. Igualmente los rasgos que presentan se corresponden con las creaciones de este maestro correspondientes a ese mismo periodo. Sin embargo debido a que no se encuentran firmadas exceden los límites de este trabajo. Estas tres composiciones no están incluidas en apartado que Climent dedica a Mathias Navarro en *Fondos Musicales...IV Orihuela*¹⁶.

Tabla 14-7.

Villancicos Ascensión y Santos	Sin inst.	Con inst	Total
Villancicos a St ^o Justa y Rufina	5 (uno de 1695 indica que se puede hacer con violines).	0	5
Solo con inst a la Ascensión	1	1	0
<i>Total</i>	6	0	6

e) Reutilizaciones ceremoniales del romance de Navarro.

Existe un notable grupo de composiciones con doble dedicatoria o con evidencias textuales de reutilización. Estas composiciones están contabilizadas de acuerdo con su dedicatoria original por lo que no se suman. Por este motivo aparecen en la ficha del catálogo con el mismo número que la original pero como versión b. Son las siguientes:

¹⁶ CLIMENT, J.: *Fondos Musicales...IV Orihuela*, op. cit. p. 186-231.

Tabla 14-8.

Reutilizaciones (versiones b)	Sin partes ins esp	Con partes ins esp
1423 Cantada para Nª Sª y San Agustín		1
1357 Trova a la Virgen del Remedio		1
1512 Trova a San Carlos Borromeo		1
1453 Trova a San Antonio		1
1340 Trova a San Fcº de Borja y Sn Javier		1
1325 Trova a San Frcº de Borja		1
1442 2ª letra para San Francisco (de Borja)	1	
1470 2ª letra Nacimiento de Luis I	1	
1404 2ª letra para (Santa) Teresa	1	
1490 Cantada con una segunda letra que alude al “miserio cautivo del sarraceno” para ¿La Merced?		1
1381 2ª letra que cambia Niño por Astro (queda como Kalenda 1381)	1	
Total	4	7

San Francisco de Borja y San Agustín no recibían veneración especial en la Catedral, pero sí en otros templos de Orihuela: los jesuitas y los agustinos, respectivamente. Es posible que fueran rededicadas con ocasión de actuaciones extraordinarias de la “Música”.

Sólo las composiciones dedicadas a Santa Justa y Rufina y San Pedro y San Pablo reciben la denominación de villancico, que además cuentan con escritura policoral. Considero que la aplicación del término villancico se debe a que eran interpretadas en el ofertorio de la misa. La Misa del Día de Santas Justa y Rufina tenía lugar en la Parroquia homónima, donde se desplazaba el cabildo y autoridades civiles con gran boato. En esta fecha se conmemoraba la Reconquista de Orihuela, motivo por el cuál fueron nombradas patronas.

Mathias Navarro, al igual que la mayor parte del clero catedralicio, formaba parte de la Cofradía de San Pedro y San Pablo. Esta cofradía estaba fundada en la Catedral y por este motivo se celebraba en ella la fiesta de sus titulares con gran boato. Este debió ser el motivo que indujo a Navarro, a adaptar para la misa de esta fiesta una obra que originalmente había escrito para las patronas de Orihuela.

2.2 El factor textual: Identificación de las estructuras literarias presentes en el romance ceremonial de Navarro.

La estructura poética de los textos del romance ceremonial de Navarro se encuentra estrechamente vinculada a la estructura musical del mismo y colabora en la

identificación formal. Tanto es así que la organización textual condiciona la del discurso musical o quizás viceversa. Por este motivo antes de abordar las estructuras musicales es preciso definir las estructuras poéticas presentes en ellas. A continuación se describen los rasgos generales de los textos que emplea Navarro en su romance ceremonial especialmente en lo referente a estructuras poemáticas¹⁷.

En los textos del romance de Navarro se distinguen dos configuraciones poemáticas básicas: villancico y cantada. Cada una de ellas presenta variantes.

2.2.1 Configuraciones poemáticas vinculadas al villancico.

Con excepción de las cantadas, el villancico y la letrilla constituyen la estructura poemática básica del romance ceremonial de Navarro. Se caracterizan por la articulación en dos secciones denominadas respectivamente estribillo y coplas o pie; ambas secciones pueden compartir versos comunes, a los que en adelante denominaré estribillo-pie. Esta estructura de villancico puede presentar contaminaciones de otras configuraciones poemáticas que en el caso de Navarro dan lugar a villancico con estribillo arromanzado y villancico con coplas-glosa.

a) Configuración poemática tradicional de villancico y letrilla.

“Desde el punto de vista literario es una forma poemática paralela a la danza provenzal o al virelai francés. En España arranca de la Edad Media, en el S. XVI pasa a ser la forma más abundante de la canción lírica manteniendo su apogeo durante el Barroco, para decaer después”¹⁸. La letrilla es una variante del villancico del que se diferencia por su tono burlesco y satírico¹⁹.

Durante los siglos XVI y XVII se escribe en octosílabos o hexasílabos y se divide en dos partes:

- a) Estribillo, que consta de dos o cuatro versos
- b) Pie, estrofa de seis o siete versos. Los cuatro primeros versos del pie se denominan mudanza y configuran una redondilla²⁰; los restantes han de rimar con todo el estribillo o con su parte final, la cuál reaparece total o parcialmente

¹⁷ QUILIS, A.: *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona 1989, p. 119-120. Define poema como: “Poema es la realidad rítmica máxima y primordial, bien porque puede elevar una estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por varias estrofas.

¹⁸ *Ibidem* p. 122-126. En ellos describe su estructura y ofrece ejemplos.

¹⁹ *Ibidem* p. 125. Cita como ejemplo el conocido villancico quevedesco “Poderoso Caballero es don Dinero”

²⁰ *Ibidem* p. 128.

al final de cada estrofa. En lo sucesivo utilizo el término estribillo-pie (estpie), para definir el grupo de palabras del estribillo que se repite en las coplas.

Esta organización poética configura las dos secciones en que se articula musicalmente el romance ceremonial de Navarro denominado villancico: estribillo, que acoge el texto denominado de la misma forma, y coplas, que viste musicalmente el pie. La presencia en estribillo y coplas de estribillo-pie musicalmente se traduce en la reaparición en las coplas de motivos musicales escuchados en el estribillo.

El desarrollo polifónico del romance ceremonial hace que, a partir del S. XVI, el estribillo del villancico se expanda, y consecuentemente el texto sobre el que se construye. Al respecto Manuel Alvar mantiene que durante los S. XVII y XVIII, “muchos villancicos se muestran como una verdadera poliantea de metros y estrofas. Y conviene no olvidar que ese carácter de mosaico estaba ya en la tradición lírica del nuevo romancero. (...). La mezcla de elementos descriptivos y líricos, de versos y estrofas heterogéneos engendró- desde la música- aquella mezcolanza que llamaron *ensaladas* en la Edad de Oro. Porque- en efecto- muchos de nuestros villancicos no son otra cosa que *ensaladas* o, como dirían en el S. XVIII, *follas*; una vez más consecuencia de la servidumbre-llamemos-poética cuando la letra se asocia al canto”²¹. Este fenómeno constituye un rasgo característico del romance ceremonial hispano del Barroco y se manifiesta con total claridad en las composiciones de Navarro.

Estas modificaciones pueden afectar a rasgos fundamentales de esta forma poética como la desaparición del estribillo pie que tiene como efecto la desvinculación textual entre las secciones musicales denominadas estribillo y coplas.

El desarrollo del estribillo permite diferenciar dos grupos que pueden denominarse: villancico y villancico “arromanzado”. Ambos pueden presentar estribillo- pie.

b) Rasgos de la estructura poética de Villancico en el romance de Navarro.

En el romance de Navarro esta estructura se caracteriza por un estribillo breve y con frecuencia muy irregular, rasgo que remite a la ensalada, y por la presencia de estribillo-pie, que permite vincular musical y textualmente a estribillo y coplas. Las coplas presentan estructuras estróficas diversas.

²¹ ALVAR, M.: *Villancicos dieciochescos, la colección malagueña de 1734 a 1790*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento, Málaga, 1973, P. 31-32.

Es utilizada en textos de contenido lírico o dramatizado (rasgo característico de los villancicos jocosos y de chanza). En estos últimos frecuentemente se antepone al estribillo una Introducción que a modo de proemio presenta los personajes que van a intervenir, según una pauta establecida desde finales del S. XVI²². Esta introducción consta como máximo de tres estrofas, normalmente cuartetos, según la pauta habitual en la época. Esta introducción puede recibir un tratamiento musical diferenciado del estribillo, o incluirse al inicio de esta sección musical.

El estribillo no excede la docena de versos, organizados en dos o tres estrofas de versos de entre cinco y siete sílabas, encuadradas en estribillos internos, todo ello marcado por una notable promiscuidad métrica. En este sentido conviene traer aquí la definición que ofrecía de ensalada en 1592 Juan Díaz Rengifo y que coincide con los rasgos métricos de muchos de los villancicos de Navarro: “Ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo Españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta: y según de la variedad de las letras se va variando la música: y por eso se llama Ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva”²³.

El estribillo interno del propio estribillo puede repetirse en las coplas adquiriendo la categoría de estribillo-pie. Estos versos suelen tener un tratamiento melódico similar cada vez que reaparecen, lo cuál permite vincular textual y musicalmente a las secciones musicales principales del villancico: estribillo y coplas.

Las coplas como es habitual “son el cuerpo de mayor entidad poemática y desde el punto de vista estrictamente literario, objeto de interés máximo por su riqueza y variedad”²⁴. El número y metro de sus estrofas varía notablemente, oscilando entre dos y diez.

Al contrario que los estribillos las coplas presentan una marcada regularidad métrica. La redondilla se alterna con la cuarteta asonantada para configurar la mudanza²⁵.

²² SANCHEZ SISCART, M.: “El villancico en la teoría literaria y musical del s. XVIII” en *Nassarre vol VI- nº 2*, p. 169. Así lo manifiesta el Tratado *Arte Poética* de Díaz Rengifo que aunque reeditado y anotado en el S. XVIII es un texto original del S. XVI, aspecto sobre el que Sánchez Siscart no repara en su artículo. Este tratado poético fue publicado en Salamanca en 1592 y reeditado hasta ocho veces, la última en Barcelona en 1759. Da cuenta del contenido de esta obra y de su relevancia: PARAÍSO, I: “Fundación del Canon métrico: El *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en *Retóricas y poéticas españolas, siglos XVI-XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2000, p. 47-93.

²³ Citado por PARAÍSO, I.: “Fundación del Canon métrico: El *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en *Retóricas y poéticas españolas, siglos XVI-XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2000, p. 84

²⁴ ALVAR, M.: op. cit. p. 25

²⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, D.: *Breve diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 110.

Sirva como ejemplo de identificación de esta estructura poética el texto del villancico de chanza *Los moriscos como han visto*. Indico en cursiva el *estribillo-pie*, en el mismo lugar que aparece en el desarrollo de la composición.

Introducción, o solo inicial cuando no existe una sección musical con este nombre:

Los moriscos como han visto
Al Dios Niño en un Portal
Quieren oy con algazara
Su venida celebrar.

Estribillo:

*Al zonio Alá,
la zalé zalá*

Que ezta boniquito
El diozo chiquito
Y come carnuz
Con el alcurcuz,
Que zaber
mejor que mel,
Y no beber

Ni vino ni arropo
Ni tocinillo,
Ni pastelilio,
Ni el alquicera

*Al zonio Alá,
la zalé zalá.*

Coplas: *Pie*, estrofa de seis o siete versos, en las que los últimos han de rimar con el estribillo o con su parte final, que se repite a continuación de cada *pie*.

1ª
Un cavallo il Moro
Le tray alazán,
Por si en el Buey quiere
Mi Rey *torear*
Al zonio Alá
la zalé zalá.

2ª
Por librar garganta
Oro que le dan,
Compre gargantillaz
Al zonio zan *Blaz*
Al zonio Alá
la zalé zalá.

3ª
Un alfanje corvo,
Le traer que dar,
Para que ha Mahoma
De en la bola un *zas*,
Al zonio Alá
la zalé zalá.

4ª
Un collar famozo
a Mahoma tray,
que como ezta berro
mui bien le *eztará*
Al zonio Alá
la zalé zalá.

5ª
Al pie de María
El berrete echar,
Con que media luna
En zu pie *merar*
Al zonio Alá
la zalé zalá.

6ª
Ya no ser Amete
Que crestiano ezta,
Y en vez de Alcurcuz,
Comer vino e *pan*
Al zonio Alá
la zalé zalá.

c) Rasgos de la estructura poética de villancico con estribillo “arromanzado” en el romance de Navarro.

Esta estructura está presente en el romance de Navarro tanto en textos de contenido lírico como narrativo, de variable extensión textual y musical. Normalmente el estribillo es de carácter descriptivo y plantea una situación determinada cuya causa se explica en las coplas. En este sentido estribillo y coplas ofrecen dos enfoques de una misma realidad; la relación entre estribillo y coplas se establece a nivel de contenido por lo que no precisan de estribillo-pie. De este modo estribillo y coplas pueden incorporar estribillos internos diferentes, sin que la trabazón entre ambos desaparezca.

Frecuentemente el estribillo se organiza en combinaciones variadas de versos de arte menor en tiradas romanescas, pudiendo incluir estribillos internos²⁶. No obstante se observa, un predominio del verso heptasílabo, según Alvar muy cultivado por la poesía neoclásica²⁷.

Los estribillos presentan una extensión muy variable que oscila entre cuatro versos y varias decenas. Los estribillos más extensos pueden incluir uno o varios estribillos internos, normalmente con tratamiento policoral, si ésta es la disposición de la composición. Las secciones restantes se encomiendan a solistas. El resultado es similar a la relación corifeo-coro de la tragedia griega.

Las coplas normalmente presentan estructura de pie, cuarteta, o una variante de la misma, como el pie quebrado o la copla de seguidilla.

El siguiente ejemplo es de contenido narrativo, corresponde al Villancico a 12 dedicado a las Santas Justa y Rufina *Toquen a embestir*, fechado en 1695. Señalo en el primero en negrita las secciones a solo.

Toquen a Embestir

Toquen a embestir
 Toquen al arma
Que Armengola
Valiente Amazona
Al fiero Otomano
Le tiene en campaña.
 Toquen a embestir
 Toquen al arma
Que luciente Sol
en tímida noche
dexa eclipsada

²⁶ALVAR, M.: op. cit. p. 37.

²⁷ *Ibidem* p. 378

la Luna Otomana.

Guerra, guerra, guerra,
 Arma, arma, arma,
 Toquen los clarines y las caxas.

Toquen los clarines
 Guerra, guerra, guerra
 Retumben las caxas

Arma, arma, arma,
Que ya otra Judit mas bella
Con disfrazes tresarmada
Del Otomano Olofernes
Vence el fuerte

Y corta la serviz más alta.

Al arma, al arma, al arma,
Que vencedoras publican
las armas Orcelitanas
El triunfo que a dos estrellas deven,
Parecidas como dos hermanas.

Al arma, al arma, al arma,
 Denle la victoria
 Pues mereció tal palma,
 Al arma, al arma, al arma,
 Los clarines toquen,
 Retumben las caxas,
 Guerra, guerra, guerra,
 Arma, arma, arma.

Coplas

Opresa Origüela vieron
 duras leyes africanas
 sin más alivio a sus quejas
 que el de sus ansias.

Verduo un Rey moro intenta
 Hecho Herodes de su saña
 De inocentes nobles pechos
 Cortar gargantas

Sube al castillo animosa
 La Judit orcelitana
 Disfrazadas las tres furias
 En las tres gracias.

Transformanse en tres campeones,
 Y de la atalaya matan
 Las guardas inadvertidas
 De que tal aya.

Al Rey degüellan y a quantos
 Moros hallan en la plaza,
 Sin advertir que es empresa

Descabezada.

Dos estrellas se aparecen
De influencias tan contrarias
Que al paso que unos alientan
Otros desmayan

Las Santas Justa y Rufina
Estrellas como el Sol claras
Lucieron cuando la Luna
Se vio menguada.

Desta ciudad son Patronas
Y debe mas que a sus armas
A protección más (tan) segura
Vitorias tantas.

d) Rasgos de la estructura poética de villancico con coplas en glosas y en laberintos de versos, en el romance de Navarro.

El romance de Navarro presenta especialmente en las coplas una notable variedad de metros. En el villancico de chanza nº 1518 “Una runfla de poetas”, éstos ofrecen al Niño *octavas, liras y rimas* como sus creaciones más habituales. De ellas sólo liras y rimas se adaptan a las habituales versificaciones de las coplas del romance de Navarro que oscilan entre los seis y siete versos²⁸. Junto a ellas consta la presencia de estructuras populares como la copla de seguidilla o complejas como la glosa y el laberinto de versos.

La Glosa es una estructura poética de origen hispano que aparece en el S. XV, describiendo una línea de ascenso hasta el Barroco; a partir de esa época decaen. Fue imitada en el S. XVII por franceses y alemanes. Su organización es semejante al villancico; como éste contiene dos secciones.

- a) Texto, por lo general poesía preexistente y no muy extensa.
- b) Glosa. Constituye un comentario del Texto y suele presentar tantas estrofas como versos el Texto. Al final de cada estrofa se repite una parte del Texto²⁹.

Esta estructura poética está vinculada en Navarro a textos muy líricos y musicalmente recibe un tratamiento similar al comentado para el villancico de estribillo breve.

En Navarro la glosa aparece más sugerida que evidente, pues aunque las coplas sean un comentario del estribillo, éstas no suelen repetir textualmente nada de aquel. Sin

²⁸ PARAÍSO, I.: op. cit. p. 71, 82.

²⁹ QUILIS, A.: op. cit. p.128-130.

embargo Navarro utiliza en varias ocasiones y especialmente en las coplas una variedad especial de glosa en la que los versos finales de la estrofa se construyen con palabras de los precedentes.

El planteamiento más elaborado de esta estructura poética lo presentan las coplas del Dúo a la Asunción de Nuestra Señora *Ha de las flores*. En ellas superpone a la glosa el procedimiento que Díaz Rengifo denomina Laberintos de versos; este recurso que puede aplicarse a cualquier tipo de poema consiste en construir los versos de forma que pueden ser leídos en varias direcciones y sentido³⁰.

En este caso las coplas se escriben como sextinas y constituyen un comentario del estribillo, que sin embargo no reaparece en ellas. En su lugar los dos últimos versos de cada copla acogen los acrósticos iniciales y finales de la cuarteta precedente. Cada verso puede leerse de derecha a izquierda, y además los cuatro primeros de arriba a abajo.

Al texto es el siguiente. Indico en cursiva el estribillo-pie del propio estribillo, y en colores los acrósticos, y el sentido de la lectura.

Estribillo

Ha de las Flores, ha de los Astros
 Quien es ese prodigio de ardores
 Quien es ese matiz de los campos

Qué Sol ilumina
 Qué puebla de rayos
 El viento, La esfera
 El tiempo, Los años.

(Ha de las Flores Ha de los Astros,)

Díganlo, cántenlo

Si es Flor, Si es Estrella
 Pues luz y florece
 Pues arde y descuella
 Por luz de las Flores
 Por flor de los rayos

Por luz de las Flores,
 Por flor de los rayos

Díganlo, cántenlo

³⁰ PARAÍSO, I.: op. cit. p. 84-85.

Coplas (sextillas)

María en la tierra *brilla*
 Sol de cambiantes *milagros*
 Trono sagrado *de luzes*
 Sacro parangón *de astros:*
 María, Sol, trono, sacro
Brilla milagro de luzes de astros.

Reina de la gloria *Luce*
 Luna ilumina *los campos*
 Matiz el aire *puliendo*
 Rayo los cielos *brillando:*
 Reina, Luna, matiz, rayo
Luce los campos, puliendo, brillando.

Flagra suavidades *dulces*
 Rosa no siente *desmayos*
 Lirio tributa *fragancias*
 Nardo produce *regalos:*
 Flagra, rosa, nardo, lirio,
Dulces desmayos, fragancias, regalos.

Vive eternizado *Fénix,*
 Río de gloria *sagrado*
 Fuente copiosa *de gracias*
 Mano de poder *colmado.*
 Vive, Río, Fuente, Mano,
Fénix sagrado de gracias colmado.

2.2.2 Cantada y óperas

Las cantadas y óperas de Navarro coinciden en la denominación y estructura textual de sus secciones, pero se diferencian en el género de sus textos: lírico, en la cantada, dramático en la ópera. Esta diferente intención afecta a la articulación interna. Las cantadas de Navarro se organizan a partir de la repetición de unos patrones organizativos fijos, mientras que las óperas someten la ordenación de sus secciones al desarrollo de la acción.

Poemáticamente las cantadas y óperas de Navarro presentan sus asuntos a lo largo de estrofas de metro diverso. Estas estrofas dan lugar a diferentes secciones musicales. Desde el punto de vista textual las más características son los recitativos,

cuyo texto se organiza en endecasílabos. Este verso procede de la tradición italiana y es el único utilizado en los recitativos operísticos³¹.

El recitado de Navarro está marcado por una notable irregularidad pues los endecasílabos se combinan con versos de metro inferior, e incluso de arte menor.

La introducción comparte los mismos rasgos textuales que la del villancico; en cuanto a las arias, fugas o minués, presentan las mismas estructuras poéticas que las coplas. El texto del grave es muy breve y su contenido suele ser semejante al de las oraciones denominadas jaculatorias y colectas, en cuyo texto a mi juicio parece inspirarse. En este sentido conviene destacar que las colectas servían para concluir oraciones más extensas o bien una celebración entera, ocupando por ello en el conjunto del ceremonial una posición semejante a la del Grave respecto al resto de la cantada.

2.3. El factor musical: estructuras en el romance de Mathias Navarro.

Palacios Garoz señala que en el S. XVIII el villancico valenciano, entendido en sentido amplio, presenta tres variedades estructurales principales³²:

1. Los villancicos “a la antigua” o “a la manera española”, que incluyen todos aquellos que siguen la estructura habitual de Comes: introducción, estribillo y coplas, a las que puede añadirse una tonadilla, una seguidilla, un minué, etc.
2. El villancico híbrido español/italiano, que resulta de la interpolación de elementos de la cantada adquiriendo la articulación de estribillo, recitativo, aria, recitativo, coplas y respuesta. Una estructura semejante presentan casi la totalidad de los 38 villancicos de Pere Rabasa conservados en la Catedral de Valencia: introducción, estribillo, coplas (con melodía continua), recitado y aria.
3. El villancico moderno “al itálico modo”, en el que están ausentes tonadas y coplas, y que incluyen además de un estribillo, recitados, arias, fugas, preludios, minués, y otros elementos tomados de las cantatas italianas.

Este panorama no coincide con el espectro estructural que presenta el romance ceremonial de Mathias Navarro, ni siquiera de aquellas composiciones que él mismo califica como villancico. Las tres tipologías que incluye la clasificación de Garoz resultan de la identificación de la estructura de Comes con la tradición hispana y la de

³¹ ALVAR, M.: op. cit. p. 32.

³² PALACIOS GAROZ, J.L.: *El último villancico barroco valenciano*, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, 1995, p. 71-74.

cantata con la italiana; este principio de identidad conduce lógicamente a formar los tres grupos que menciona: originario, extranjero y mezcla.

Sin embargo aunque en la obra de Navarro y en la propia evolución de la capilla oriolana durante su magisterio, pueden identificarse elementos tradicionales y “novedosos”, no resulta evidente que estos elementos “nuevos”, estén vinculados únicamente a la tradición musical italiana. La presencia de términos franceses en los legajos de Navarro, como minué, y las noticias que el Cardenal Belluga vuelca en sus epístolas acerca del notable afrancesamiento que experimenta la sociedad urbana oriolana y murciana a partir de la segunda década del S. XVIII, inducen al menos a cuestionar la posición de Italia como única fuente de estos elementos “nuevos” en el romance de Navarro.

Aún admitiendo, una unívoca influencia italiana, la “mezcla” de elementos tradicionales y extranjeros no produjo en el romance de Navarro el resultado que propone Garoz para los maestros coetáneos de la Capilla de la Catedral de Valencia. Por ejemplo: la articulación denominada “a la antigua”, salvo en la ausencia de introducción, coincide con las secciones del Villancico al Santísimo Sacramento *Marche el Campo*, compuesto por Navarro entre 1714 y 1726 y que consta de las secciones de Estribillo y Coplas; sin embargo el estribillo de esta composición presenta una estructura reexpositiva muy cercana a planteamientos preclásicos, muy novedosos en fecha tan temprana. Por este motivo resulta un tanto equívoco asignar a esta composición una calificación como “villancico a la antigua” que según Garoz le correspondería por no incluir recitativos o arias.

Este ejemplo evidencia la necesidad de escoger un sistema de clasificación estructural desvinculado de terminologías asociadas con lugares o estilos.

Para ello se ha recurrido a los resultados obtenidos del propio análisis formalista de este corpus musical, a la descripción estructural contenida en los tratados teóricos de la época, y cuando no ha podido ser de otro modo, a una terminología estructural liberada de aspectos estilísticos³³.

2.3.4 Identificación de las estructuras musicales.

Valls aborda la estructura del villancico y del romance ceremonial en general en el Capítulo XXVII que trata sobre *Los diferentes estylos que tiene la Música*. En él señala que las composiciones en romance, destinadas al templo pueden adquirir los

³³ En este sentido he utilizado cuando la denominación de categorías estructurales que utiliza ROSEN, Ch.: *Formas de Sonata*, Labor SA, Barcelona 1987.

*estyllos Madrigalesco, Melismático, Dramático y Recitativo*³⁴. También admite que también puede presentar estilos que en principio le son ajenos como el *Chorayco*, habitual en la música de danzas y el *Madrigalesco theatral*³⁵. A partir de los ejemplos que propone se puede establecer que cada uno de ellos incorpora una textura y un discurso musical característico.

Sin embargo estos *estyllos* no son aplicados indiscriminadamente a todas las secciones. Los estilos *Madrigalesco* y *Melismático*, corresponden exclusivamente al estribillo; el estilo *Dramático y Recitativo* al recitativo, al aria y a sus variantes (Minué y fuga), y ocasionalmente en estribillo y coplas; las coplas no comparten estas estructuras, pues normalmente se componen según unas pautas propias, todas ellas derivadas de la organización estrófica. Todo ello revela que cada una de las secciones que configuran el romance poseía una estructura e identidad propia. No obstante el procedimiento denominado est-pie permitía crear vínculos entre las diferentes secciones que configuraban el conjunto de la composición, dotando al conjunto de cierto carácter cíclico.

De acuerdo con estas pautas teóricas considero fundamental identificar las estructuras utilizadas en cada una de las secciones del romance de Navarro.

Estructura de la Introducción.

Precede al estribillo y consta de dos o tres estrofas. Presenta siempre una estructura estrófica simple, que consiste en repetir sin solución de continuidad todas las estrofas con la misma música. Escrita normalmente a solo, y excepcionalmente a Dúo y a Cuatro, en todos los casos sobre bajo continuo. El esquema sería como sigue:

2v: //: a ://

(Se interpreta 2 veces lo contenido entre las repeticiones)

Estructura de Estribillo en estilo *Melismático*.

Es exclusiva del estribillo. Según Valls *consiste en cantar sus voces unidas sin passo, ni intención, para que no se confunda la letra*, es decir no está sujeto a procedimientos imitativos³⁶. Añade que está indicado para composiciones de una a cuatro voces³⁷, y tal y como ocurre en Navarro, preferiblemente breves³⁸. Nuestro autor

³⁴ VALLS, F.: op. cit. fol 174r, 201r, y 195r respectivamente.

³⁵ *Ibidem* fol 189v-190r, 193r, respectivamente.

³⁶ VALLS, F.: op. cit. fol. 201v.

³⁷ *Ibidem* fol. 201v.

³⁸ *Ibidem* fol 203v.

sin embargo lo utiliza también en composiciones para cualquier número de voces, incluidas las policorales, siempre y cuando el estribillo sea breve. En el caso de Navarro presentan siempre estribillo interno, que si la “disposición” lo permite, recibe tratamiento polifónico, y además puede funcionar como estribillo-pie si se repite total o parcialmente en las coplas.

Gráficamente puede representarse de la siguiente forma:

a	B	c	B'
Solos de distintos intérpretes	Est interno Textura Polifónica si no es a solo	Solos de distintos intérpretes	Est interno Textura Polifónica si no es a solo

Los cuatro periodos concluyen en cadencias perfectas a la tónica del tono, motivo por el cuál las diferencias entre los periodos B se establecen por el tratamiento polifónico no por el ámbito tonal. En las obras policorales la textura interna de cada coro es homofónica, y polifónica, imitativa o canónica la establecida entre todos ellos. Algunos villancicos policorales con introducción, pueden presentar una sección A previa a b, con los mismos rasgos señalados en las restantes.

En Navarro esta estructura presenta una vinculación muy estrecha con temas musicales vinculados a la tradición oral, y en los que el tratamiento retórico del texto está prácticamente ausente.

Estribillo en estilo *madrigalesco*.

Es el que corresponde a nuestros villancicos, à pocas ò muchas voces. Consiste su práctica en vestir aquella poesía, según los afectos, que la acompañan, (...) en quanto a la poesía, a quien debe hermanarse la música pues solo se halla diversidad en los objetos, siendo uniformes las expresiones de amor, rabia y demás de que se componen los assumptos en la poesía Lírica. La música por lo tanto debe someter tanto la estructura como el resto de sus elementos, al contenido y forma del poema. El resultado es una estructura episódica en la que adquieren especial relevancia los recursos retórico-musicales y los “pasos” o procedimientos imitativos, en ambos casos ausentes en la estructura melismática.

Las estructuras episódicas de Navarro presentan dos formatos: binario, si se organiza en dos secciones, o episódica multiseccional si son varias. Ambas pueden incluir estribillos internos que al repetirse en las coplas total o parcialmente funcionan como estribillo-pie.

En la estructura episódica binaria cada parte se diferencia por su métrica (compás), o por su temática (motivos melódicos), en relación con su diferente texto. Esta estructura supone someter la diversidad del contenido, característica del principio de variedad del madrigal o motete episódico, una pauta musical preestablecida, en este caso binaria.

La estructura madrigalesca episódica supone una aplicación integral de los procedimientos retóricos musicales sin sometimiento a pautas musicales preexistentes. Es frecuente en estos casos que la estructura musical resultante se inspire en la textual, y los motivos y tempo en el contenido. Por este motivo secciones muy breves se alternan con otras extensas.

Ambas variantes pueden representarse gráficamente tal y como sigue:

Estructura madrigalesca episódica binaria (en lo sucesivo madrigalesca binaria)

a. Sin estribillo

a	b
---	---

b. Con estribillo interno.

a	Est int	b	Est int
---	---------	---	---------

Estructura madrigalesca episódica multiseccional (en lo sucesivo episódica)

a	b	c	d	e
---	---	---	---	---

Estilo *madrigalesco theatral*.

Valls no lo explica pero incluye un ejemplo escrito a cuatro voces, con ritmos de carácter popular³⁹. Se caracteriza por estar escrito a cuatro voces y por repetición de las frases musicales iniciales y finales del estribillo.

Estructuras tradicionales de las coplas.

En Navarro las coplas presentan cuatro tipologías tradicionales y otras que resultan de la influencia del aria, y de las que trato más adelante. Las dos primeras

³⁹ VALLS, F.: op. cit. fol189v-190v.

suelen incluir estribillo que si coincide con el de la sección precedente se convierte en estribillo-pie; la tercera y la cuarta no.

- Estrófica simple. Consiste en la estructura más básica. Todas las coplas son musicalmente idénticas. Normalmente cada una de ellas va seguida del estribillo.
- Estrófica elaborada. Las estrofas se agrupan en dos bloques, adaptándose ambos a una misma música. Cada bloque puede incluir uno o dos estribillos e interpolaciones instrumentales. Lo más frecuente es que el estribillo se escuche sólo al final de cada bloque, por lo que se interpreta cada dos o tres coplas. Presenta dos variaciones: estrófica con melodía alternada y estrófica de veredicto o sentencia.

a) Estróficas elaboradas con melodía alternada. En ellas cada sección del diseño melódico correspondiente a un verso se aplica a un cantor distinto.

b) Estrófica de veredicto y sentencia. Constituye una elaboración especial dentro de la estructura denominada estrófica variada sobre mismo bajo. En cada una de ellas un personaje diferente plantea un problema que soluciona siempre otro personaje, a veces con la aprobación del conjunto. En cada una de ellas se expone un problema. Este planteamiento da lugar a tres periodos musicales en cada estrofa musical:

a Un personaje plantea una cuestión, cada vez un solistas diferente.

b El mismo personaje resuelve, concluye o sentencia, sobre misma música

c El coro corrobora la sentencia (estribillo-pie o interno).

Este esquema se repite tantas veces como personajes plantean cuestiones.

- Estrófica variada sobre un mismo bajo. Las coplas pueden estar construidas sobre el mismo bajo pero variar melódicamente; Valls recomienda para ello utilizar el procedimiento del trocado⁴⁰. Habitualmente la última presenta una escritura polifónica. Normalmente no incluyen estribillo.
- Estrófica sobre un bajo variado. En este caso varía canto y bajo, por lo que el recurso del trocado se aplica a ambos. En los casos en que el bajo sufre variación en cada estrofa, Navarro suele conservar la cabeza del mismo en cada copla.

⁴⁰ VALLS, F.: op. cit. fol. 9r.

Recitados.

Responden a la estructura descrita por Valls en el capítulo dedicado al *Estylo Dramático o Recitativo*. En Navarro sólo están presentes en las cantadas y óperas. Este estilo puede aplicarse a secciones a varias voces, resultando un recitado coral, tal y como ocurre en el villancico en ópera “Qué misterio se esconde en la región de oriente”.

Estructuras binarias o ternarias relacionadas con el aria⁴¹.

Navarro las utiliza en movimientos solistas, tanto en cantadas como fuera de ellas. Según Charles Rosen constituyen un precedente de la estructura de sonata. En Navarro se constata la presencia de las siguientes:

a. Estructuras binarias. Las dos secciones se inician de forma semejante pero presentan un desarrollo diverso. Se esquematiza de la siguiente forma:

A-A’

b. Estructuras reexpositivas o ternarias. Incluyen una reexposición tonal y temática no siempre justificada textualmente. Se aplica a estribillos, *areas*, y *minués*.

A-B-A

c. Aria estrófica. Es un tipo de aria primitivo con una sola sección construida a partir de estructuras binarias o ternarias. La música se repite con todas las estrofas. Es habitual en la introducción de las cantadas, además de en *areas*, *minués* y *fugas*.

//: A-A’:// //: A-B-A://

d. Estructura de aria da capo. Navarro la emplea bajo denominaciones variadas como, *area*, o *minué*. En todos estos casos responde a la estructura que Valls describe en su tratado dentro del *Estylo Dramático*⁴². Las secciones extremas son idénticas e incluyen ritornellos instrumentales. Frecuentemente se inician en divisa. En la sección central sólo interviene la voz y el continuo.

e. Estructura de Arioso o preludio. Comparte con el aria el estilo vocal cantado, y con el recitado la libre evolución melódica. Es el habitual en los *graves* de las cantadas de Navarro.

⁴¹ ROSEN, Ch.: *Formas de Sonata*, Labor SA, Barcelona 1987, pp. 26-27. La terminología está extraída de los Capítulos 3 y 4, p. 29 y ss, y 41 y ss, respectivamente.

⁴² VALLS, F.: op. cit. fol 195v.

Parte Tercera. Bloque 2. ANÁLISIS FORMALISTA DEL ROMANCE CEREMONIAL DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XV: **Análisis músico-textual global.**

La dedicación ceremonial, la estructura textual y la estructura musical constituyen los tres factores que permiten identificar las diferentes formas del romance ceremonial de Navarro. Todas ellas según el asunto del texto y su tratamiento musical se clasifican en romance de “tono alegre” y romance de “tono serio”. La cantidad y denominación de cada una de ellas es la siguiente:

a) Romance de “tono alegre”:

- 51 *Villancicos de chanza*
- 8 *Villancicos jocosos*
- 1 *jácara* en villancico.

b) Romance de “tono serio”:

- 89 *Villancicos*
- 34 *Cantadas*
- 8 *Dúos* en villancico (presentan estructura de villancico)
- 6 *Solos* en villancico (presentan estructura de villancico)
- 3 *Villancicos en ópera*
- 3 Villancicos en cantada (denominación de villancico pero con estructura de cantada)
- 1 *Solo* en coplas (consta únicamente de coplas)
- *Trovas*. Este término aparece sólo en reutilizaciones ceremoniales de composiciones.

La terminología empleada para distinguir cada tipología formal que repite la utilizada por Navarro, figura en el listado anterior en cursiva. En los casos restantes ha sido preciso completarla con calificativos, en cuyo caso figura en recto. En cuanto a la dedicación es preciso destacar que el “romance de tono alegre” corresponde exclusivamente a las ceremonias navideñas, y concretamente a los maitines. El romance de “tono serio” se reparte entre todas las festividades mencionadas en el capítulo precedente. A continuación se describen los rasgos que caracterizan a cada una de ellas.

1. Romance de “tono alegre”

Está constituido por un grupo de 60 composiciones que abarcan todo el arco temporal del magisterio de Mathias Navarro, del cuál los villancicos de chanza constituyen el grupo más representativo y numeroso.

Las actas capitulares utilizan el término chanza como diminutivo de “chanzoneta” con el significado de “cantadas o canciones alegres”¹. El texto de ciertos villancicos de chanza alude a ellos mismo como “chiste de Nochebuena”² y “expresión de regocijo o fiesta”³, lo cuál permite concretar su intención y finalidad. Esta alegría tiene como excusa teológica y ceremonial, el Nacimiento de Dios, tal y como recogen los villancicos de chanza nº 1353 “Al taller de los contentos”, nº 1430 “Hoy que al Mundo viene el Niño”, nº 1387 “Como nace el Niño hermoso”, nº 1465 “Para festejar al Niño” y nº 1479 “Pues mi Rey ha nacido en Belén”. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento extraído de a primera copla del primero de los citados:

*Zagalejos según toco
 Todo chiste se aperciba
 Porque en noche tan festiba
 El que hablare en juizio es loco*

El motivo de este regocijo es muy variado, no así la excusa literaria del mismo, que pueden resumirse en dos posibilidades:

1. Llegada al portal de personajes humanos o animales que dan pie por diferentes motivos a situaciones o comentarios cómicos.
2. Ingenios y comentario de costumbres ceremoniales o sociales no necesariamente vinculadas a la Navidad. En estos casos el vínculo de unión es la alegría (nº 1436 “Los danzantes de Belén”) o la estación invernal (nº 1413 “En la estación del invierno”, o nº 1406 “El ventero celebrado”).

¹ DICC I, V. *Chanzitas en las cantadas: Llama el Cabildo Chanzonetes à las cantadas alegres, para la 8ª del Corpus. Da al maestro de capilla unos días de Recreopara componerlas, pero avierten que no siendo cosa neva lo multarán. Tomo 9º 10-VI-1629. V. cantadas y canciones* (en suplemento de la c): *Acuerda el Cabildo que no se canten cancioncillas en los Maytines de Navidad, por los motivos que tiene para mandarlo assí; pero que puedan cantarse de día al tiempo del Ofertorio, o puedan cantarse en cada fiesta. Tomo 7º a 7-XII-1598.*

² “En la estación del invierno”, nº 1413. este texto concluye la introducción a solo.

³ “Un arbitrista ha llegado” nº 1406: “ande la chanza”, cantan a 8 al final del estribillo, refiriéndose a la fiesta y entretenimiento ofrecido por los simpáticos arbitrios ofrecidos a los pastores y al Niño por un arbitrista. En este mismo sentido apunta la primera copla del villancico nº 1395, “A la fiesta [de Belén], entró primero”, el estribillo de 1465, “Con sus latines diviertan la noche”, y el estribillo del nº 1367, “ande la bulla, suene la zambra/ giman los yunque, arda la fragua”.

El romance de “tono alegre” presenta rasgos muy homogéneos, tanto desde el punto de vista musical como textual. En primer lugar todas las composiciones presentan un desarrollo músico-textual similar. En la introducción, o al inicio del estribillo si carecen de ella, a modo de proemio un solista, un dúo, o un cuarteto, presenta la causa o razón de la situación que se describe en el estribillo. Esta situación da lugar a una serie de comentarios que se exponen en las coplas. A continuación se repite el estribillo.

Todos ellos presentan un marcado carácter costumbrista que se plasma en el carácter realista de los personajes, y en referencias rítmicas a la música de tradición oral. No obstante es preciso destacar que este costumbrismo no alcanza en ningún momento un “tono popular”. El desarrollo del discurso musical mantiene los rasgos de la música culta, y en cuanto a los textos lo popular no va más allá de la identificación de los personajes que intervienen. Habitualmente las figuras retóricas literarias o los juegos de palabras se mueven en un nivel léxico no precisamente elemental. Ejemplo de ello son el n° 1500 “Sintiendo el sol tan ardiente”, en el que el planteamiento inicial es la comparación del Niño Dios con la nota Sol de la solmización musical, o el n° 1466-68, “Pascual que de los pastores”, en el que se plantea un juego a partir de las iniciales del abecedario. Obviamente, en ambos casos el chiste no puede ser comprendido por analfabetos. Todo ello lleva a cuestionarse el pretendido carácter popular del auditorio del romance ceremonial de Navarro, pues cabe recordar que los elementos cómicos de este género se reducen al villancico de chanza, y a sus parientes la jácara y el villancico jocoso, ambos con una representación porcentual muy escasa.

Musicalmente el estribillo de todas estas composiciones se desarrolla en “estilo melismático”, en el cuál varias secciones a solo se enmarcan por otras en las que interviene todo el contingente vocal. El coro de capilla constituye un elemento indispensable en todos los villancicos de chanza, y por el contrario está ausente en los jocosos y en la jácara, motivo que justifica las diferencias de escritura entre éstos últimos y los de chanza. Los temas presentan habitualmente plantillas rítmicas y desarrollos melódicos vinculados a músicas de tradición oral, siendo la jácara el ejemplo más evidente y el único explícito. Junto a este rasgo consta además la ausencia total de tratamientos retóricos musicales idiomáticos o significativos, cuya presencia es muy relevante en el romance de “tono serio”. Por último cabe destacar que sólo dos villancicos jocosos incluyen partes instrumentales específicas, lo cuál constituye el rasgo más evidente de que el “romance de tono alegre” se mantuvo ajeno a las novedades introducidas en la capilla a partir de 1711.

1.1 Rasgos músico-textuales de los Villancicos de Chanza.

Todos los villancicos de chanza presentan una escritura policoral, y por lo tanto están compuestos a 8 o más voces. Como notable peculiaridad figura el hecho de que sólo cuentan con una parte de acompañamiento, aunque estén escritos a 12 voces, cosa que no ocurre con el resto de romance policoral de Navarro que siempre incluyen dos continuos, uno de ellos específicamente destinado al órgano. El único continuo general de los villancicos de chanza no presenta referencias a registros de órgano por lo que se encomendaba al arpa. El hecho de que esta forma de romance no contara con la intervención del órgano, instrumento eclesiástico por excelencia, refuerza su vinculación con el ámbito profano.

Además los villancicos de chanza presentan como rasgo característico la organización dramática o dialogada de los textos, peculiaridad que los diferencia del restante romance de “tono alegre”. Lothar Siemens considera este rasgo una influencia del teatro popular navideño, costumbre muy extendida en todo el ámbito hispano desde el s. XV⁴. A esta influencia añade el arte de los troveros que ha pervivido en la tradición oral de la comarca del Bajo y Medio Segura⁵. Esta poesía improvisada es de contenido burlesco y a veces intervienen a modo de desafío dos o más cantores, tal y como ocurre en las coplas del villancico nº 1521 “Viendo Gil Antón al Niño”.

El planteamiento dramático de los villancicos de chanza de Navarro, afecta a la organización tanto de texto como de música, resultando una estructura músico-textual muy estereotipada cuyos rasgos se resumen en la *Tabla 15-1*. El desarrollo dramático de la acción se localiza fundamentalmente en las coplas, motivo por el cuál estas presentan varios planteamientos estructurales. No obstante en ocasiones el estribillo presentan una disposición dramática lo que da lugar a villancicos de chanza con “partes vocales dramatizadas”. Este rasgo es especialmente frecuente en los villancicos a 9 voces, en los que una parte del coro primero acoge exclusivamente las intervenciones de un personaje, que en ningún momento de la composición se integra en el grupo.

⁴ SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)” en *Symposium internacional “La Música para teatro en España” Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 554.*

⁵ PÉREZ BERNÁ, J.: *La Rondalla de San Pascual y las danzas de tradición oral de Albatera*, Ayuntamiento de Albatera, Albatera 2007, p. 107-119. así ocurre en Albatera, localidad de la comarca de Orihuela, donde hasta hace poco se conservaba en el marco de los festejos navideños y además utilizando procedimientos poético-musicales similares a la estructura del villancico de chanza, así como plantillas rítmicas presentes en los mismos.

Tabla 15-1

	Est Musical	Est Poética	Intérpretes
Introducción	Estrófica simple	2 ó 3 cuartetas octosilábicas	A solo, dúo, o cuarteto
Estribillo	“Estilo melismático”	Poema breve de marcada irregularidad con estribillo interno (Ensalada). Versos entre 5 y 7 sílabas, raramente 8. Frecuentemente con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.	De 8 a 12 voces
Coplas	Estróficas simples. Estrófica elaborada. Estrófica de veredicto y sentencia” Estróficas variadas sobre mismo bajo. Todas ellas con estribillo interno si hay pie	Pie. Poema estrófico regular dividido en dos partes: mudanza y pie. Este último constituye un estribillo interno que normalmente repite el del estribillo constituyendo un estribillo-pie. La mudanza puede estar construida a partir de estructuras poéticas diversas.	A solo y a varias voces

1.1.1 Asunto del texto.

a) Temática.

La temática de los villancicos de chanza constituye un amplio fresco del contexto social oriolano de la época de Navarro. Destaca ante todo las referencias realistas hacia el mismo, lo cuál lo dota de una especial frescura y lo aleja de los estereotipos del género del “villancico de naciones”, con el que indudablemente presenta ciertos puntos en común pero evitando sus lugares comunes⁶.

El ambiente festivo y cómico de los villancicos de chanza se aborda desde muy variadas perspectivas, que como hemos dicho pueden agruparse en dos bloques: sátiras o parodias y chistes o ingenios. En unas y otros aparecen personajes reales e imaginarios. La referencia a personajes reales, salvo la mención al Alcalde de Alcorcón como alfarero, no es personal sino genérica. Es decir, se alude únicamente a su oficio o grupo social.

⁶ QUEROL, M.: *Música Barroca Española. Vol III. Villancicos Polifónicos del siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982, p. XIV. Sobre este asunto CARREIRA, X.M.: “Os vilancicos de galegos na liturgia do Nadal das eirexas ibéricas e americanas nos sécalos XVI ao XVIII”, en *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, A Coruña, 1987, y VILLANUEVA, C.: *Los villancicos gallego*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994.

b) Personajes

Alusiones a oficios y grupos sociales.

En los villancicos se mencionan los siguientes:

Oficios:

Alcalde (nº 1403, 1413)
 Arbitrista (nº 1517, nº 1384)
 Poetas (nº 1430, 1367, 1518).
 Arrieros (nº 1528-29)
 Sacristanes (nº 1401, 1413, 1414)
 Ventero y ventera (nº 1414, 1406)
 Tendero y tendera (nº 1414)
 Soldado (nº 1397, 1414, 1413)
 Zapatero (nº 1414)
 Toreros (nº 1462 y 1463)
 Alfarero (nº 1403)
 Estudiantes (nº 1465, 1519)
 Mujeres hilanderas (nº 1521)
 Boticario (nº 1413)
 Barbero (nº 1413)
 Danzantes (nº 1436)
 Músicos (nº 1500)
 Infantes de coro (nº 1438-1439)
 Letrados, dueñas, cantores capones (nº 1397).
 Jueces (nº 1385)

Grupos sociales:

Inocentes (nº 1385)
 Hidalgos (nº 1414, 1389)
 Pobres, entre los que se citan a un soldado, un caballero, un poeta, un cojo y una vieja (nº 1430).
 Niños (nº 1521)
 Moriscos (1437)
 Mujeres (nº 1521)

Animales (nº 1354)

Alusiones a personajes imaginarios y bíblicos.

- *Don Mendo* (nº 1389) arquetipo del hidalgo.
- Personajes bíblicos malvados, nº 1409-11.
- *Pastores y zagales* o ayudantes de pastor. Son los personajes más frecuentes por su mención en el Nuevo Testamento. Cuando no se alude al mundo pastoril, aparecen como excusa de juegos y entretenimientos para que el Niño no llore. Aluden al mundo pastoril los siguientes villancicos: nº 1354, 1384, 1388, 1533, 1322, 1525, 1393 y 1353. Dentro de los pastores se distinguen tres nombres propios que encaran otros tantos arquetipos⁷. Son los siguientes:

1. *Pascual*, es el nombre que recibe el pastor ingenioso. Aparece en los villancicos nº 1466-68, 1467. Se llama con este nombre incluso al Niño Jesús; así ocurre en el nº 1533 “Como el Niño es Pascual”.
2. *Gil Antón*, es el nombre que se aplica al pastor que se enfada con razón. Aparece en los nº 1362 y 1521.
3. *Bato*, aparece como pastor ignorante. Sólo se localiza en nº 1472.

c) Asuntos

Asuntos satíricos y paródicos

Tienen como materia principal la sátira o parodia de oficios y grupos sociales. Todos los oficios y grupos sociales mencionados en los villancicos de chanza de Navarro, aparecen vinculados al contexto ciudadano de la catedral y capilla oriolana. Los peor parados son los sacristanes, estudiantes, tenderos, mujeres 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. Precisamente la única mención de Galicia, es a colación de la fama de hilanderas que tenían las gallegas y lo olvidado que tenían este oficio el resto de las mujeres, que por su vagancia parecían de Madrid (nº 1521).

Sorprende la ausencia referencias a la agricultura y al habla de los extranjeros, éste último rasgo habitual del denominado “villancico de naciones”, con el que el villancico de chanza de Navarro presenta puntos en común. Ambas ausencias considero que están vinculadas a la importancia concedida a la actividad agrícola, base de la

⁷ SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: op. cit. p. 550. Recoge estos nombres como habituales del imaginario pastoril de los villancicos hispano de Navidad, cuyo origen se encuentra en el teatro popular de la época.

economía nobiliar oriolana, y comercial, de gran relevancia en la Gobernación y en manos de las minorías genovesas y francesa.

Sólo dos villancicos recogen rasgos de hablas peculiares: el nº 1525 “Viendo un pastor que es el Niño”, en el que se imita el habla de un ignorante, y el nº 1437 “Los moriscos como han visto”, en el que, a modo de ensalada, buena parte del texto se desarrolla en una jerga morisca, presentando a los morisco en un ambiente costumbrista sin ridiculizarlos en absoluto. Este rasgo induce a pensar que esta composición recoja una jerga morisca local que posiblemente durante el magisterio de Navarro todavía debía conservarse en la ciudad y su comarca⁸.

Asuntos no satíricos: chistes e ingenios

Un importante grupo de villancicos no tienen como finalidad la sátira. En su lugar se proponen distintas situaciones que permiten desarrollar asuntos relacionados con las siguientes materias:

- Literatura, música y danza: nº 1323 (cómo hacer un villancico), 1500 (las notas musicales), 1518 (riña entre pastores y poetas), 1436 (las danzas del Corpus), 1467 (mención de coplas de seguidillas populares).
- Onomatopeyas. Se desarrollan en el estribillo. Se documentan onomatopeyas de sonidos de pájaros (nº 1520), grillos (nº 1523), de un reloj (nº 1474), tambores militares (nº 1323 y 1413), matraca (nº 1353 y 1385), pedrea (nº 1414), ruidos de los palos del Corpus (nº 1436), yunques (nº 1367).
- Juegos, trabalenguas e invenciones. La excusa es divertir al Niño. Entre los de este asunto figuran: las soluciones de un arbitrista (nº 1517), los juegos de bolos (1409-11), de naipes (nº 1419), juegos de palabras a partir de iniciales (nº 1466-68), del texto de cartas (nº 1441), de las horas de un reloj (nº 1474), y trabalenguas (nº 1522).
- Latinajos. Ocupan una amplia extensión en el estribillo y coplas en que aparecen sacristanes (nº 1401) y estudiantes (nº 1465 y 1519).
- Objetos y comidas. Se trata de asuntos relacionados con aspectos domésticos como las figuras de un Belén (nº 1403), utensilios de cocina (nº 1528-29) y recetas culinarias (nº 1406).

1.1.2 Articulación y estructura musical de los movimientos.

En la siguiente tabla se refleja la articulación interna de los villancicos de chanza. La clasificación se ha realizado utilizando la misma denominación de las cuatro o tres secciones presente en los legajos.

Tabla 15-2.

Secciones	A 8	A 9	A 10	A 11	A 12	Total
(Cantidad total: 51)	31	9	2	2	7	51
Introducción/ Estribillo Coplas Estribillo	22	9	1	2	2	36
Introducción/ Responsión Coplas Responsión	2		1		3	6
Estribillo Coplas Estribillo	7				2	9

Los villancicos de chanza responden mayoritariamente (42/51), al esquema del villancico barroco tradicional, integrado por cuatro secciones: introducción, estribillo o responsión, coplas. Navarro utiliza indistintamente los términos *responsión* y *estribillo* pues la presencia de uno u otro no afecta a ningún elemento del discurso musical.

La estructura de cada una de estas secciones resulta igualmente homogénea, de forma que sólo el número de intervenciones solistas aporta cierta variedad.

a) Estructura de la Introducción.

Cuando hay introducción el texto suele presentar entre dos y tres estrofas, normalmente de cuatro versos octosílabos. Todas las estrofas se cantan con la misma música, y salvo en seis ocasiones son encomendadas a un solista. Estas excepciones son las siguientes:

Tabla 15-3.

Introducción a dúo	nº 1463	A 9 voces
Introducción a 4 voces	nº 1436	A 8 voces
	nº 1521, 1395, 1378, 1353	A 12 voces

⁸ VILAR, J.B.: *Los moriscos en el Reino de Murcia y obispado de Orihuela*, Real Academia Alfonso X “el Sabio”, Murcia, 1987.

La introducción a 4 voces aparece por lo tanto vinculada principalmente a las composiciones de mayor contingente vocal. En todos los casos la escritura es homofónica.

La introducción presenta un tema melódico y rítmico diferenciado del resto de la composición. Esta melodía se articula en tantos incisos como versos tiene la estrofa.

b) Estructura del estribillo.

Los estribillos que carecen de introducción previa, se inician con un solo que canta el texto correspondiente a la misma. El texto de este solo se reduce a una estrofa, y su tratamiento musical coincide con los rasgos melódicos y rítmicos comentados para la introducción, con la diferencia de que carece de las repeticiones de aquella.

El estribillo se articula mediante una alternancia de periodos solistas y polifónicos. Los periodos polifónicos acogen el texto que sirve de pie a las coplas, y que se repite por lo tanto en cada intervención coral. Estas intervenciones enmarcan periodos con una o más frecuentemente, varias intervenciones solistas, en las cuáles se presentan los personajes, si los hay, que intervienen en las coplas. Los periodos polifónicos suelen ser tres en los villancicos con introducción y dos en aquellos que carecen de ella.

Las secciones polifónicas están tratadas de forma semejante a la indicada por Valls. Los dos o tres coros reciben por separado una escritura homófona pero en conjunto se alternan en sus intervenciones, normalmente breves. De esta forma se establece un diálogo o alternancia entre los coros, cada uno con diferente contingente vocal, con un resultado que evoca efectos espaciales.

c) Estructura de las coplas.

Estribillo y coplas aparecen vinculados por la presencia de los versos finales del estribillo, (en lo sucesivo estribillo-pie) generalmente tratados polifónicamente con los mismos rasgos que en el estribillo. El resto de la estrofa, constituido por los cuatro o cinco versos iniciales se interpreta a solo. El solo de cada copla se encomienda a diferentes intérpretes, de acuerdo con los personajes aludidos en el estribillo. Estas intervenciones pueden no ser idénticas, y pueden repartirse entre varios cantores.

Estructuralmente las coplas más frecuentes son las estróficas de veredicto y sentencia, presente en 22 de los 51 villancicos de chanza⁹, otras 14 presentan estructura estrófica variada sobre mismo bajo¹⁰, las 15 restantes presentan estructura estrófica simple (12) y estrófica elaborada (3)¹¹.

Las reapariciones del estribillo-pie a lo largo de las coplas configuran dos formatos estructurales diferentes.

1. El estribillo-pie se repite a continuación de todas las coplas. Esta es la estructura habitual de las coplas en los estribillos de chanza. Está presente en las estructuras estróficas simples y estróficas elaboradas de veredicto y sentencia.
2. El estribillo-pie no se repite detrás de todas las coplas. Sólo he localizado esta estructura en tres ocasiones; se trata de los villancicos 1401, 1465 y 1528. En los tres casos el estribillo-pie se canta sólo después de las coplas pares. Está presente en las estructuras estróficas elaboradas.
3. Sólo en una ocasión, villancico de chanza nº 1463, no existe estribillo-pie, pero en este caso todas las coplas se cantan sucesivamente sobre el mismo bajo según el esquema de estrófica variada sobre mismo bajo.

En cuanto al número de coplas oscila entre 4 y 10, siendo mayoría los villancicos de chanza con cuatro, cinco o seis coplas, número que suele coincidir con el número de personajes que intervienen.

1.1.3 Contingente vocal.

La mayoría de los villancicos de chanza (31 de 51), están escritos a 8 voces; los restantes se reparten de la siguiente forma: 9/51, están escritos a 9 voces, 7/51 a 12 voces, 2/51 a 10, y otros 2/51 a 11 voces. Todos cuentan con una sola parte de acompañamiento. Ninguno de ellos presenta partes específicamente instrumentales, pero tres de ellos cuentan con partes vocales sin texto, lo cuál indica que esas partichelas se interpretaban instrumentalmente; se trata de las partes de bajo de 2º coro en los villancicos nº 1419 y 1436, ambos a 8 voces, y de los bajos de 2º y 3º coro del villancico a 12 nº 1519.

⁹ Se trata de las siguientes composiciones: nº 1323, 1354, 1362, 1384, 1385, 1388, 1389, 1395, 1397, 1403, 1406, 1411, 1413, 1414, 1419, 1430, 1441, 1466, 1472, 1517, 1518, 1525.

¹⁰ Se trata de las composiciones nº 1353, 1367, 1393, 1401, 1417, 1436, 1465, 1467, 1519, 1520, 1521, 1522, 1523, 1528.

¹¹ Se trata de las composiciones nº 1401, 1465 y 1528.

Los villancicos de chanza de Navarro comparten el carácter festivo y la escritura dramatizada, la cuál se evidencia en la presencia de personajes que intervienen de forma solista. Estas intervenciones se reparten entre las partes que integran el coro primero en las composiciones a dos coros y los coros primero y segundo en las de tres, todas ellas destinadas a cantores solistas. Es frecuente que en virtud del número de personajes, también intervengan como solistas miembros del coro de capilla, especialmente los tenores y excepcionalmente los tiple. El texto de los villancicos de chanza permite identificar entre cuatro y seis personajes, a los que hay que añadir los que intervienen en la introducción, que si la hay frecuentemente es a solo, y más raramente a dúo o cuarteto, siempre encargada al primer coro. Todos estas partes solistas intervienen también con la masa vocal, por lo que el papel que representan se reduce a sus intervenciones solistas.

Mención aparte merecen aquellos villancicos en los que algún personaje recibe una parte musicales diferenciadas del conjunto, es decir que permanecen en silencio en las partes escritas a varias voces, lo cuál permite una interpretación escénica de la parte solista individualizada. La razón del tratamiento diferenciado de esta parte vocal reside en el texto: esta voz encarna a un personaje ajeno al grupo formado por las restantes voces y con el que se establece un diálogo que da lugar a situaciones o comentarios “chistosos o ingeniosos”. El villancico de chanza a 9 n° 1406, “El ventero celebrado”, es un ejemplo perfectamente acabado de todos estos rasgos. En él un ventero, encarnado por el tenor segundo del primer coro, llama la atención de los caminantes para que cen en su fonda; en las coplas ofrece a distintos pasajeros diferentes platos.

Este tratamiento es especialmente frecuente en los escritos a 9 voces, pues se halla en 5 de ellos: concretamente en n° 1525, 1406, 1413, 1362 y 1389. Fuera de este grupo está presente sólo en un villancico a 8 (el n° 1401), y en otro a 10 voces.

Fuera de los citados, el carácter dramático no presenta esta clara dicotomía entre grupo e individuo. Por ejemplo en los villancicos a 8 voces n° 1517 “Un arbitrista ha llegado”, y n° 1467 “Pascual que es archivo andante”, existe este mismo diálogo establecido entre el conjunto, que encarna a pastores y zagales y un personaje ajeno a él, pero ambas partes colaboran con las restantes voces en las secciones escritas a 8.

La disposición de las partes vocales se esquematiza en la siguiente tabla. Se añade en algunos casos los personajes que encarnan las partes solistas:

Tabla 15-4.

	A 8v.	A 9v.	A 10v.	A 11v.	A 12v.
Cantidad total: 51	31	9	2	2	7
1º Coro: SATT 2º Coro: SATB (3º Coro: SATB)	28/31: Todos menos tres				5/7
1º Coro: SSAT 2º Coro: SATB (3º Coro: SATB)	nº 1533 y nº 1341-2				2/7 nº 1521 (mujeres) nº 1393 (zagales)
1º Coro: SSATT 2º Coro: SATB		6/9			
Otras disposiciones	nº 1467 <i>Pascual que es archivo andante</i> SAAT-SATB (mujeres)	nº 1463, 1362, 1389 SATTT-SATB	nº 1430 SATTT-SATB (pobres) nº 1474 SSSATT-SATB (niños-reloj)	nº 1520 SSSATT-SATB nº 1438-9 SSS-SATT-SATB (infantes)	

Para establecer el contingente de cada una de las partes vocales, expresado en los párrafos precedentes, ha resultado muy reveladora la mención expresa del nombre de cantores que hace Navarro en ciertas partituras y en partichelas, rasgo sólo presente en los villancicos de chanza¹².

A partir de estos datos se puede establecer que en la Catedral de Orihuela antes de 1713, y en aquellas obras policorales que no hacen mención expresa, intervenía un contingente vocal idéntico al descrito por Valls: el coro de capilla intervendría sólo en composiciones policorales, realizando las partes correspondientes al coro segundo, en las escritas a dos coros, o al coro tercero, en las escritas a tres coros¹³.

La disposición preferida por Navarro en los villancicos de chanza para el primer coro, (integrado siempre por solistas) es SATT; esta disposición se corresponde al conjunto formado por las capellanías vocales de primer coro (capellanes reales de Tiple, Contralto, Tenor y Contrabajo), lo cuál explica la tesitura casi de barítono que la parte de este segundo tenor presenta en el romance de Navarro. La disposición SSAT que aparece en ciertas ocasiones, supondría la incorporación de un segundo tiple solista de

¹² Remito al Capítulo XVII en el que se aborda este asunto.

condiciones semejantes al primero. En este sentido cabe recordar que durante los años iniciales del magisterio de Navarro el capellán del número de tiple percibía un salario extra que iguala su dotación total a la que percibía el capellán real.

Por lo tanto sólo excepcionalmente, y por cuestiones textuales, se incorporaban al coro solista cantores de rango inferior a capellán real, pues de lo contrario esta notoriedad debía reflejarse en su dotación. Este hecho era necesario en las composiciones a tres coros en las cuáles el segundo también estaba encomendado a solistas. Este segundo coro en las composiciones a tres coros siempre presenta en los villancicos de chanza la disposición SATB, y habitualmente sería realizada por los cantores del segundo coro (es decir capellanes del número).

La presencia de al menos dos nombres anotados en las partes del coro segundo en las composiciones a dos coros, y del tercero en las de tres permite identificar al coro de capilla. Los nombres registrados en la parte de tiple corresponde a infantes de coro, por lo que, los infantes de colorado intervenían realizando esta parte. La presencia continuada del capellán del número de contrabajo Vicente Pujol como intérprete de la parte de tenor de segundo coro, revela que la tesitura real del cantor prebendado no siempre coincidía con la asignación vocal de la capellanía que disfrutaba.

El coro de capilla en todos los casos incluye las cuatro partes habituales (SATB), y solo en dos casos se altera con la adición de un tenor. En cuanto al o los coros de *Vozes Sencillas*, los villancicos a 8, 9 y 12 voces, que constituyen la mayoría, presentan una distribución de muy homogénea, que responde el contingente vocal de que disponía Navarro. Las partes solistas “especiales” de los villancicos a 9 voces se incluyen en el primer coro.

Los escritos a 10 y 11 voces presentan unas disposiciones muy peculiares derivadas de los personajes que intervienen. Por ejemplo las partes de tiple solista superan el número de dos sólo en aquellos casos que los personajes que intervienen son menores de edad o mujeres, tal y como ocurre en números 1467, 1474, 1520, 1438-9, 1521, 1393. Las partes de tenor solista en ningún caso superan el número de tres, de acuerdo igualmente con el contingente vocal disponible.

La intervención de la corneta y de uno o dos bajones en la parte de tiple y bajo respectivamente del coro de capilla, en principio pudo constituir una necesidad para facilitar la afinación, pero que la costumbre convirtió en rasgo estilístico. La corneta

¹³ Remito al Capítulo XIII en el que se aborda el contingente interpretativo y su relación con la “disposición” de las partes del romance.

permitía ayudar a los infantes a mantener la afinación de la parte de tiple, especialmente cuando el capellán del número correspondiente, o el infante con dotación de tiple, debían intervenir en como solistas en los coros de *Vozes* o solistas. Esto ocurría cuando el coro solista estaba integrado por al menos dos triples (SSAT, por ejemplo). En cuanto a la parte de Bajo sólo quedaba libre el capellán real sochantre para realizarlas, lo cuál precisaba necesariamente de los bajones para equilibrar esta parte. En aquellos casos en que esta partichela carece de texto, no cabe duda de que eran interpretada exclusivamente por los bajones.

Estas limitaciones vocales debían eran tenidas en cuenta por el poeta a la hora de realizar los textos, lo cuál resulta evidente por la predilección por la primera disposición descrita: SATT-SATB.

Estos datos respecto al contingente vocal presentes en los villancicos de chanza son extrapolables al resto de las formas policorales de Navarro.

1.1.4 Clasificación Tonal.

Todos los villancicos de chanza menos uno están en Tonos asimilables al modo mayor. A continuación se presenta el resultado del análisis tonal.

Tabla 15-5.

	A 8	A 9	A 10	A 11	A 12	Total
Número de composiciones	31	9	2	2	7	51
7º Tono (sol) con #VII/ Re M	14	4	2	1	1	22
12º Tono/ Sol M	10	3			3	15
12º Tono / Fa M	5	2			3	10
11º Tono / Do M	2					2
9º Tono / Mi m				1		1

Los tonos 7º y 12º se reparten casi a partes iguales la totalidad de los villancicos de chanza. Destaca sin embargo que el Tono 12º sea mayoritario en los escritos a 8, 9 y 12 voces, precisamente aquellos que muestran un contingente vocal más convencional. Tal y como indica Valls, la elección de un diapason u otro parece regido por el criterio de comodidad vocal, y no por cuestiones retóricas ni de asunto argumental. De este modo Navarro sitúa el tema escogido en el ámbito cuya interpretación resulte vocalmente más sencilla y efectiva.

En los villancicos de chanza la relación entre asunto y tonalidad no va más allá de la elección de un Tono “Mayor”, que según Valls se corresponde con al expresión de

la alegría. Sólo en un caso se elige un tono menor, por la presencia de una sección en latín extraída de un canto llano.

1.1.5 Compases, términos agógicos y cadencias de cada una de las secciones.

Una manifestación más de la homogeneidad de los villancicos de chanza es la omnipresencia del Tiempo de Proporción Menor, que sólo está ausente en el villancico nº 1436, en el que se describen las danzas del Corpus. Estas danzas ceremoniales se debían desarrollar en Orihuela sobre un ritmo binario, pues todo este villancico está escrito en C. La Proporción Menor sólo está ausente en alguna de las secciones de los siguientes villancicos de Chanza:

Tabla 15-6.

Vill nº	Introd. escrita en	Estribillo escrito en	Coplas escritas en
1403	C2	C3/2	C3/2
1436	C	C	C
1465	C3/2	C3/2 C (latinajos) C3/2	C (latinajos)
1519		C2 (<i>con ayre</i> a la mitad)	C C 3/2
1522		C2 C3/2	C2 C3/2
1323	C3/2	C	C
1467	C	C3/2	C3/2
1413	C	C	C3/2

La presencia de dos o más figuras indiciales en la misma casilla indica que hay un cambio de compás en el transcurso del movimiento. El único término agógico que aparece se encuentra en el nº 1519.

Esta homogeneidad también se extiende a las cláusulas o cadencias que dan fin a cada una de las secciones. Salvo en nº 1354, nº 1385, nº 1467, nº 1525, introducción, estribillo y coplas concluyen con cadencia perfecta a la tónica, es decir V-I en el bajo.

1.6 Motivos melódicos y rítmicos frecuentes en los villancicos de chanza.

La preponderancia métrica del Tiempo de proporción menor en los villancicos de chanza de Navarro se debe a que sobre él se desarrollan los dos esquemas rítmicos predominantes en esta forma de romance. Estos esquemas son los siguientes.

Imagen 15.1 Plantilla rítmica de jácara-jota. Corresponde respectivamente a las composiciones número 1361 y 1437:

Imagen 15.2 Plantilla rítmica de fandango-jota. Corresponde respectivamente a las composiciones número 1367 y 1525:

La primera plantilla constituye la base rítmica de cada una de las voces de la única jácara conservada de Mathias Navarro. Además ambas plantillas rítmicas han pervivido en la música de tradición oral de la comarca oriolana vinculadas respectivamente a la jácara-jota y al fandango-jota afandangada. En este sentido me ha resultado muy valiosa la investigación acerca de las danzas de tradición oral conservadas en Albatera, localidad cercana a Orihuela¹⁴.

Junto a éstas en los villancicos de chanza de Navarro se constata la presencia de otras dos plantillas, con una identidad rítmica diferenciada de las dos plantillas citadas arriba.

A continuación figuran las cuatro plantillas rítmicas sobre las que se configura la mayor parte de los temas de los villancicos de chanza de Mathias Navarro.

Imagen 15.3 Plantilla-chanza 1: *Imagen 15.4 Plantilla-chanza 2:* *Imagen 15.5 Plantilla-chanza 3:* *Imagen 15.6 Plantilla-chanza 4:*

La última de ellas dota a la proporción menor de una articulación de ternario simple (3/1); las restantes se desarrollan sobre la proporción menor con articulación binaria compuesta (6/2).

Es frecuente que en una misma composición se constate la presencia de dos o más plantillas, normalmente una en cada una de las secciones de Introducción, Estribillo y Coplas. En los villancicos sin introducción en los que el solo inicial del estribillo cumple las funciones de aquella, éste suele incorporar una plantilla diferenciada del resto del estribillo tal como ocurre en el villancico nº 1437 “Los moriscos como han

¹⁴ Los resultados obtenidos aparecen contenidos en PÉREZ BERNÁ, J.: op. cit. p. 50-106.

visto”. La presencia de estos elementos rítmicos es más evidente en las secciones polifónicas de los estribillos, que por otro lado contienen el estribillo-pie, que en las secciones a solo que enmarcan, en las cuáles las plantillas rítmicas se someten a una mayor elaboración o variación. De nuevo remito al villancico aludido nº 1437 “Los moriscos como han visto”, transcrito en este trabajo.

Navarro también elabora plantillas nuevas a partir de la combinación de estas cuatro. Así sucede en os villancicos nº 1522, 1355 y 1353 en los que combina la cabeza de la jácara (Plantilla 1) con la cola de fandango (Plantilla 2).

En la siguiente tabla figuran los villancicos de chanza en los que aparecen estas plantillas rítmicas.

Tabla 15-7.

Plantilla 1 o de jácara jota	Plantilla 2 o Fandango-jota afandangada	Plantilla 3 Suele presentar un tratamiento melódico muy limitado (reiteración de una misma nota, o alternancia entre dos alturas).	Plantilla 4
1437	1367	1523	1523
1439	1525	1517	1385
1367	1414	1354	1472
1466	1441	1472	1466
1403	1406	1406	1406
1521	1403	1397	1384
1417	1397	141	1430
1465	1389	1395	1437
1467	1388	1362	
	1521	1528	
	1353	1430	
	1393	1419	
		1518	
		1401	

Junto a estas plantillas rítmicas, también remiten a la música tradicional la construcción el discurso musical a partir de motivos melódico-rítmicos cuya duración corresponde a cuatro semibreves perfectas, es decir dos compases de Proporción Menor (dos compases binarios compuestos). El resultado es equivalente en acentuación y

construcción a una frase de jota, malagueña o fandango, por citar cuatro danzas conservadas en la zona. Idéntica construcción presenta un Aguinaldo de Albaterra cuyos rasgos remiten a la jácara valenciana, y que pervive como jota en esta misma localidad¹⁵.

1.2 Rasgos músico-textuales de los villancicos jocosos.

En total se han clasificado como villancicos jocosos ocho composiciones, todas ellas dedicadas a la Navidad. Sólo cinco de ellas mencionan explícitamente esta forma, las restantes a pesar de que no lo hacen, presentan rasgos que permiten identificarlas como tales. Los cinco explícitos presentan referencias textuales que permiten establecer que se interpretaban en los maitines.

El contenido de los textos comparte el tono alegre de las chanzas, pero carecen como aquellas de una dimensión dramática evidente. También se diferencian en el menor contingente vocal. Sus rasgos se resumen en la siguiente tabla:

Tabla 15-8.

	Est Musical	Est Poética	Intérpretes en Comp a solo vocales con acomp.	Comp Vocales y partes inst esp.
Introducción	estrófica	2 ó 3 cuartetas Octosilábicas	A solo, dúo, o cuarteto	A 5
Estribillo	“Estilo melismático”	Poema breve de marcada irregularidad (ensalada) Versos entre 5 y 7 sílabas, raramente 8. Frecuentemente con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.	A 4	A 5
Coplas	Estróficas elaboradas. Estróficas variadas sobre mismo bajo. Ambas con estribillo interno.	Poema estrófico regular que puede incluir estribillo interno Presencia de estructuras estróficas diversas.	A 4	A 5

1.2.1 Secciones, rasgos tonales y contingentes interpretativos.

En ninguno de los ocho conservados supera las siete partes ni interviene el coro de capilla por lo que todas las partes vocales se destinaban a solistas. Comparten con los de chanza el texto de tono alegre pero no desarrollo dramatizado. A parte de estos

¹⁵ PÉREZ BERNÁ, J.: op. cit. p. 100-106

rasgos los cinco villancicos jocosos denotan una notable variedad, que queda de manifiesto en la siguiente tabla.

Tabla 15-9.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Sin Partes Ins específicas	Con partes Inst específicas
1445	Est Coplas estróficas elaboradas con est pie.	1º Tono con bVI Re m	SSAT- Acomp cifr	
1532 (no explícito)	Int Est Coplas estróficas elaboradas.	7º Tono Re M	SATT-Acomp cifr.	
1531	Est Coplas estróficas variadas sobre mismo bajo., con est-pie. Las tres primeras a solo y la última a cuatro	7º Tono Re M	SATT- Acomp cifra	
1501	Est Coplas estróficas simples. Escritas en glosa. El último verso de cada glosa con la misma música	11º Tono Do M	SATT- Acomp cifra	
1464 (no explícito)	Int Est Coplas estróficas elaboradas 2v: //a a b ://	7º Tono Re M	SATT-Acomp cifr	
1405 (no explícito)	Int Est Coplas estróficas elaboradas con est-int.	11º Tono Do M	SATT-Acomp	
1524	Est Coplas estróficas elaboradas con est-pie	7º Tono con #VII Re M		1º Coro: Vil 1º, Vil 2º, Vilón o bajón 2º Coro SATT Acomp. cifra
1513	Int. Est. Coplas estróficas elaboradas sin est-pie	7º Tono Re M		ATT, vil, vilón, Acomp sin cifrar (bajón), Acomp cifrado a 5

El texto del nº 1501, no es villancico sino glosa. Esta estructura poética está presente en otras composiciones de Navarro, y siempre ligado a un marcado tono lírico.

Los estribillos se construyen de forma similar a los villancicos de chanza, es decir según el “estilo melismático”, en este caso articulado en cuatro periodos:

- Periodo 1: Un solo inicial, previa intervención de los instrumentos si tienen partes específicas. (No está presente en Vill. nº 1445).
- Periodo 2: Las voces intervienen juntas de forma homofónica o ligeramente contrapuntística.
- Periodo 3: Alternancia de intervenciones solistas, intercaladas con breves intervenciones homófonas de todos las partes.
- Periodo 4: Similar al periodo 2. Se repite en las coplas como estribillo-pie.

Sólo el villancico nº 1513 presenta estribillo interno rasgo que concede a esta composición una notable semejanza estructural con el villancico de chanza.

Todas las secciones terminan con cadencia perfecta a la tónica. La presencia de un tono “menor” en el nº 1445 “Llorosito el amor” está vinculada al contenido de este texto.

Por último desde el punto de vista interpretativo destacan dos rasgos: En primer lugar todas las partes vocales estaban destinadas a solistas; en segundo lugar resulta notable el hecho de que el nº 1513 cuente con una parte idéntica al continuo pero sin cifrar. Esta parte está escrita de otra mano y considero que estaba destinada al bajón.

1.2.2 Motivos melódicos y rítmicos.

Los siete villancicos presentan rasgos rítmicos similares a los villancicos de chanza. La plantilla de jácara total o parcialmente está presente en los nº 1445 y 1501. La plantilla de fandango-jota afandangada en nº 1531, 1524 y 1513. En este último además presenta una frecuente alternancia entre binario compuesto y ternario simple, ambos metros característicos de la Proporción Menor.

Al contrario que los villancicos de chanza los jocosos presentan procedimientos retóricos, de gran importancia en los de “tono serio”; sirva de ejemplo “llamada de atención” (notas entre silencios), presente en el estribillo-pie del nº 1445 “Llorosito el Amor”, y en el motivo melódico repetido en las glosas del nº 1501 “Sirvan los elementos”.

Las partes instrumentales específicas presentan motivos idénticos a los vocales.

1.3 Rasgos músico-textuales de la jácara.

Se conserva en formato de partitura y partichelas, una composición dedicada a la Navidad, titulada *xácara* catalogada con el nº 1361, y cuyo texto se inicia de la siguiente forma: “Atención xácara digo”. La jácara era una danza y una forma poética popular de texto picaresco, que tuvo una gran relevancia durante los S. XVI y XVII¹⁶. A lo largo del S. XVIII la jácara fue abandonada a favor de otras danzas como el fandango, las seguidillas, el bolero y la propia jota¹⁷. En las colecciones de música instrumental de

¹⁶ CASARES RODICIO, E. y otros: *Diccionario de la Música española e iberoamericana*, Tomo VI, SGAE, Madrid 2000, V. Jácara, p 525 y ss. En la página 527 se aborda la relación musical existente entre la jácara y otras danzas muy extendidas durante los SS. XVI y XVII, como la chacona, el pasacalle y la zarabanda.

¹⁷ BREVET, M.: *Diccionario de la Música*, Ed. Iberis SA, Barcelona 1981, V. Jácara p. 279.

los siglos XVII y XVIII se conservan abundantes ejemplos de jácaras, están escritas sobre compás compuesto o ternario, con ayre ligeramente movido, y elementos melódicos emuladores de las escalas árabes¹⁸. Los textos solían ser coplas octosilábicas, alternadas con estribillos breves y se caracterizaban por ser tendenciosos y atrevidos; habitualmente los personajes que aparecen en ellas están relacionados con el hampa, y reciben el nombre de pícaros o *xaques*¹⁹.

Texto y música presentan dos secciones diferenciadas, denominadas respectivamente jácara y coplas, y que son asimilables a estribillo y coplas. El estribillo repite la estructura de los villancicos jocosos sin partes instrumentales específicas: dos periodos homófonos colocados al inicio y al final del movimiento con un mismo texto, enmarcando un periodo central en el que las cuatro voces se alternan en breves solos.

Las coplas carecen de estribillo-pie y aparecen escritas de forma desarrollada, sin repeticiones de ningún tipo. La escritura es similar al periodo central del estribillo, sólo al final de las coplas las voces se juntan en sendos pasajes homófonos.

El texto está construido como coplas octosilábicas asonantadas, y su contenido recuerda a los villancicos de chanza. En el estribillo se presentan los cuatro xaques, sin que medie introducción. Estos personajes en un lenguaje desenfadado desgranar en las coplas la relación mística entre Eva y María.

Está escrita sobre el Tono 1º, con el sexto grado rebajado y el séptimo elevado, lo cuál corresponde al ámbito de Re menor. No hay referencias a escalas orientales. Ambas secciones concluyen con cadencia perfecta a la tónica, sin que se cifre la picarda.

¹⁸CASARES RODICIO, E. y otros: op. cit. p. 525.

¹⁹ *Idem*.

2. El Romance de “tono serio”.

Constituye el grupo más numeroso, y frente al homogeneidad del “romance de tono alegre”, todo él dedicado a la Navidad, el de “tono serio” presenta una notable diversidad derivada de la pluralidad de dedicaciones ceremoniales. Este rasgo es responsable de la variedad de formas que engloba, cada una de ellas con rasgos característicos, de los diferentes asuntos textuales y de las disposiciones musicales. Sin embargo este complejo mosaico de composiciones presenta dos elementos comunes: la importancia de los tratamientos retórico-musicales, y la ausencia de referencias “costumbristas” tanto a nivel textual como musical.

2.1 El villancico.

Navarro emplea este término o sus variantes apocopadas, (A 3, A 4, A 5, etc)²⁰, para denominar un conjunto de composiciones aparentemente heterogéneas pero en las que se advierten los siguientes elementos comunes:

Coincidencias en el ámbito textual.

- Asunto lírico o narrativo de los textos poéticos articulados poemáticamente como villancico en estribillo y coplas. Sólo en tres ocasiones a esta estructura Navarro añade otras asociadas a la cantada. Se trata de las composiciones nº 1379, 1484 y 1526, que por este motivo se han clasificado en un grupo diferente que se ha denominado villancico-cantada.
- Escasas referencias a elementos populares.
- Estribillo y coplas no siempre aparecen vinculados a partir del estribillo-pie. A veces estos elementos comunes se reducen a una palabra, o simplemente no existen. Es frecuente que estribillo y coplas presenten estructuras poéticas independientes, configurando variantes poemáticas del villancico. De esta manera en ciertas dedicaciones son frecuentes el villancico con estribillo arromanzado y otras variantes.

²⁰ El significado de estas formas apocopadas aparece en numerosos villancicos, de los que sirven de ejemplo le que cito a continuación. En todos ellos en la portada consta la forma apocopada, pero en el interior se lee con claridad el significado de la misma. Así en nº 1388 se lee en la portada: *A 8 de chanza/ Con los sencillos Pastores/ Al Nacimiento de N. S. Jesuchristo. Mº Navarro.* Y en el encabezamiento de la

Coincidencias en el ámbito musical.

- La presencia de elementos que remiten a la música de tradición oral son muy aislados.
- Presencia destacada de recursos retóricos musicales.
- Articulación básica en dos secciones denominadas estribillo y coplas. Después de las coplas se repite siempre el estribillo.
- Coplas y estribillo coinciden en el mismo Tono y en su “cláusula perfecta” a la tónica del Tono.
- Coplas y estribillo pueden presentar elementos melódicos comunes, pero tal y como ocurre con los textos, no necesariamente. Este rasgo da lugar a la configuración de estructuras musicales diversas que no siempre presentan las mismas coincidencias que el texto sugiere. Por ejemplo la repetición en las coplas de textos cantados en el estribillo, no implica una paralela repetición de los elementos melódicos o harmónicos. Puede darse el caso contrario que se repiten en las coplas elementos o periodos del discurso musical del estribillo pero con texto nuevo. Este recurso a veces lo emplea Navarro con una intención simbólica, especialmente cuando los textos sin ser idénticos presentan elementos comunes a nivel de contenido o forma.

Las dedicatorias ceremoniales de estas composiciones son las siguientes: Natividad de N° Sr. Jesucristo, Santísimo Sacramento, Kalenda de Navidad, Santas Justa y Rufina, Nuestra Señora, Ascensión y los Dolores de Nuestra Señora.

Los Villancicos de Kalenda no se han incluido en el conjunto de los dedicados a la Natividad porque constituyen un grupo con una marcada personalidad musical y textual, que además presenta coincidencias muy notables con los Villancicos dedicados a Santa Justa.

2.1.1 Dedicación ceremonial, asunto, rasgos tonales y “disposición” de las partes.

La forma villancico tal y como la utiliza Navarro refleja como ningún otro género de su romance la influencia de la dedicación ceremonial a que se destina. Esto revela que en realidad se trata de la forma más genérica de cuantas utiliza este

primera página de la partitura: *Villc° a 8*. Esto ocurre también en los n° 1384, 1406, 1403, 1353, 1523,

compositor, de forma que los rasgos de la misma se definen en función del “uso” al que se aplica. Sólo la identidad estructural musical, manifestada en la articulación en estribillo y coplas, permanece inalterable en todas ellas.

En la siguiente tabla se refleja la clasificación numérica de estas composiciones en cuanto “disposición” y dedicación ceremonial. Se marcan en azul las composiciones en que interviene el coro de capilla.

Tabla 15-10.

	A 3	A 4	A 6	A 7	A 8	A 9	A 10	A 11	A 12	A 13	A 15	Total	Dedicación
Sin instrumentos		8	1	1	3			2	9			24	Navidad (33)
Con P. Ins Específicas				1		2	2	1	3			9	
Sin instrumentos	3	10	1		2							16	Smº Sacramento (29)
Con P. Ins Específicas			3	4	1	2	1	2				13	
Sin instrumentos								1	5			6	Kalenda de Navidad (15)
Con P. Ins Específicas								5	3	1		9	
Sin instrumentos								1	3	1		5	Santas Justa y Rufina (5)
Con P. Ins Específicas												0	
Sin instrumentos			2		2							4	Nª Sª (5)
Con P. Ins Específicas					1							1	
Sin instrumentos												0	Dolores (1)
Con P. Ins Específicas											1*	1	
Total	3	18	7	6	9	4	3	12	23	2	1	88	

* El original es a 11v con partes instrumentales pero cuenta con 4 partes vocales añadidas por el propio Navarro.

La presencia del coro de capilla, constituye una manifestación evidente de la escritura policoral a veces enmascarada por la denominación del número de partes. Esta polifonía a dos coros según el Libro Verde o del Ceremonial de la Catedral de Orihuela, era preceptiva de las Festividades Dobles de Primera Clase o de Seis Capas, a cuyo

rango corresponden todas las fiestas a las que se destinan composiciones de “tono serio” denominadas villancico y que figuran en la tabla precedente.

Por lo tanto resulta llamativo que 27 de estas composiciones no incorporen la escritura policoral, que según el ceremonial aludido, debía ser obligatorio en todas ellas. Considero que la razón de esta paradoja se encuentra en el “uso consuetudinario” que se hacía en la catedral de Orihuela del romance ceremonial en ciertas festividades Dobles de primera clase, como el Corpus y la Navidad.

En el caso de la celebración de la Navidad consta que en los maitines, junto a composiciones a dos o más coros, se interpretaban otras no policorales destinadas a voces “sencillas” o solistas²¹. Entre ellas figuran junto a los villancicos jocosos, otros denominados simplemente villancicos a 4v. y a 6v. A partir de los villancicos de Navidad conservados se puede establecer que la limitada “disposición” o número e identidad de las partes de algunos de ellos está condicionada por el texto. El villancico a 6v. nº 1396 “Denle adoración”, presenta una disposición muy peculiar (SSSTTT-Acomp cifr), y narra el anuncio a los pastores. Los villancicos navideños a 4v conservados pueden clasificarse según su asunto como de “pastores” (nº 1402, 1497) o como “de portal” (nº 1510, 1444, 1483, 1345, 103/22, 104/10). Los primeros presentan una disposición similar a los jocosos aunque su tono es serio; el texto de los segundos, de los cuáles se analiza en profundidad uno de ellos en el capítulo siguiente (nº 1345 “Al dormir el Sol”), corresponden a una corriente lírica culta de poesía religiosa barroca en este caso vinculada a la Navidad, que tiene en Lope de Vega uno de sus más elevados ejemplos. En ellos el Sol y el Alba o la Aurora aparecen como epítetos del Niño y María respectivamente, y describen la escena del portal con un cuidado y metafórico lenguaje, también tópico pero muy alejado del costumbrismo de los de “tono alegre”²².

Considero que el número elevado de romance que se interpretaba en los maitines de Navidad, hizo que en Orihuela se procurara de alternar composiciones con rasgos muy diversos, para dotar de variedad a la celebración de los maitines. Por lo tanto en

²¹ Remito al Capítulo XI.

²² SIERRA, J.: “Presencia del castellano...”, p. 126-145. Señala la existencia de dos tradiciones que denomina A y B. La tradición A está representada por los cancioneros del s. XVI con textos líricos cultos y tratamientos polifónicos; señala que estaría vinculada al ámbito cortesano. La tradición B es de tono popular y propia de la Iglesia; sus textos carecen de calidad como los otros y considera que no se conservan en los archivos catedralicios porque eran composiciones monódicas. En el caso de Orihuela ambas tradiciones están representadas en Navarro y ambas reciben tratamiento polifónico; la primera estaría constituida por el romance de “tono alegre”, la segunda por la de “tono serio”.

este templo y durante el magisterio de Navarro, la música de los maitines se valoraba como una unidad musical compuesta por composiciones de variada “disposición”.

En el caso de los villancicos al Santísimo Sacramento sólo 8 de 21 presentan coro de capilla. Esta preponderancia de la escritura para voces solistas con o sin partes instrumentales específicas debía justificarse por el ámbito espacial donde se interpretaba buena parte de este repertorio: la procesión del Corpus. A juzgar por el repertorio conservado los tres villancicos que se interpretaban en su transcurso no debían incluir coro de capilla, motivo por el cuál la presencia de éste es muy limitada en los villancicos al Santísimo Sacramento. Esta ausencia del coro de capilla en el romance dedicado al Santísimo Sacramento es todavía porcentualmente mayor si se tienen en cuenta los solos, dúos y cantadas al Santísimo Sacramento, todas sin coro de capilla. Por lo tanto considero que los villancicos al Santísimo con coro de capilla debían reservarse al interior de la catedral.

En cuanto a la elección de los tonos, Navarro parece ajustarse a las pautas expuestas por Valls y que permiten asociar el modo menor a textos de asunto triste y el mayor a alegres o festivos, o marciales²³. La variedad de Tiempos presente en estas composiciones parece sujeta a este mismo procedimiento. Por lo tanto la estructura de estribillo y coplas sirve en la forma villancico para elaborar una composición en romance cuyo discurso, disposición, ritmo, metro y tonalidad se sujetan a la descripción del texto, que se somete a la función ceremonial a la que se destinan. Estos rasgos influyen fundamentalmente en la configuración del estribillo, que presenta la estructura denominada por Valls “estilo madrigalesco”; este estilo madrigalesco presenta en Navarro dos tratamientos: estilo madrigalesco binario, en el cual todo el estribillo se articula en dos grandes secciones, y estilo madrigalesco episódico, en el que se suceden periodos diferentes según los afectos del texto. Las coplas presentan la habitual estructuración estrófica, con las correspondientes variaciones ya comentadas.

Únicamente cabe destacar la incorporación que presentan algunos villancicos de estructuras reexpositivas tanto en el estribillo como las coplas. Este rasgo constituye un germen de las estructuras binarias y ternarias desarrolladas durante el clasicismo²⁴. El villancico a 7v. con instrumentos nº 1446 “Marche el campo”, que se analiza en el siguiente capítulo responde a este planteamiento estructural protoclásico.

²³ VALLS, F.: op. cit. fol 213r. Citado en el Capítulo XIII de este trabajo.

²⁴ ROSEN, CH.: op. cit. p. 29-40.

2.1.2 Identificación de los asuntos textuales.

Ninguno de los textos correspondientes a la forma villancico presentan estilo dramatizado. Según las dedicatorias constan los siguientes asuntos.

En los villancicos de Navidad:

El tema navideño se aborda siempre desde planteamientos líricos, narrativos o descriptivos. Según su asunto se pueden establecer las siguientes categorías:

- De asunto celestial: los ángeles y los astros se preparan para Anunciar el Nacimiento de Dios. En el nº 1433, las estrellas hacen la carta astral del Niño Dios, excusa para comentar diferentes aspectos de su vida.
- Anuncio a los pastores. Siete villancicos recrean con diferentes imágenes el pasaje del Anuncio a los Pastores.
- De Portal. Describe la escena del Portal de Belén con un lenguaje lírico. En cinco de ellos la música, las perlas, el aire, los jilgueros y las flores son apelados para que adoren o acunen al Niño. En esta tesitura tan bucólica y angelical sorprende las alegorías bélicas de los villancicos nº 1407, 1455 y 1499. Los tres son policorales con partes instrumentales específicas, y por lo tanto posteriores a 1713.
- De Aurora. La noche encarnación del mal, huye pavorosa ante el poder del Sol, encarnación e imagen de Dios.
- Del Día. Hacen alusión al día o a la Palabra, en referencia directa al Evangelio del día de Navidad.

En todos ellos habitualmente el Sol es metáfora del Niño Jesús y la Aurora de María. Sin embargo en aquellos clasificados como de aurora o del día las referencias no son metafóricas, por lo que considero que aluden al momento en que eran interpretados. De esta forma el destino litúrgico de los villancicos “de aurora” y “del día” sería el ofertorio de las Misas de Gallo y del Día de Navidad respectivamente, que además presentan un texto serio y gran aparato, lo cuál coincide con la solemnidad de ambas celebraciones. Las restantes junto con la jácara, los villancicos de chanza y los jocosos se interpretarían en los maitines.

En los villancicos de Kalenda:

Sus textos presentan una gran unidad textual, protagonizado por un planteamiento descriptivo y/o narrativo. Hacen referencia a la tristeza de la humanidad y al anuncio de su salvación. En varios de ellos la música se utiliza como metáfora del

mundo celestial y de la divinidad, causando el estupor y el asombro en la humanidad que la escucha.

En los villancicos al Santísimo Sacramento.:

En ellos se distinguen los siguientes elementos temáticos:

Amorosos (líricos). La lírica amorosa o galante se convierte en vehículo de la expresión del amor divino encarnado en la Eucaristía. Se trata de un amor violento que quema como el fuego.

De batalla (descriptivos). Dios y los sentidos se enfrentan en dura lid. El hombre vencido expresa su satisfacción.

De lamento (líricos). Se inspiran también en la temática galante. En este caso el amante que es la eucaristía expresa su dolor por el desdén del hombre.

De misterio y asombro (descriptivos/ líricos). Se expresa la inconmensurabilidad del misterio eucarístico mediante imágenes que aluden al asombro o al miedo.

Teológicos (líricos). Se explica poéticamente cuestiones teológicas asociadas a la Eucaristía y la salvación.

Mitológicos (líricos). Constituyen una variante de los amorosos. Normalmente aluden a la Eucaristía utilizando la imagen de Cupido. Son muy frecuentes en las cantadas, y sólo está presente en los villancicos con partes específicas instrumentales, por lo que considero que esta temática se introdujo junto con la cantada a partir de 1711. El villancico jocoso nº 1524 a 7 con instrumentos, y por lo tanto posterior a 1713, hace burla de esta retórica mitológica ya desde el inicio del estribillo: “Viendo que nace el amor/ sin arco flechas ni aljaba”.

En los villancicos a Nuestra Señora

Todos son de carácter lírico y aluden a la Belleza de María comparándola con flores, astros, etc. Constituyendo las letanías o los textos sagrados la Fuente de inspiración o de referencia. Así ocurre por ejemplo en el villancico nº 1493, cuyo texto recoge las palabras “Vestida de Sol” del fragmento del Apocalipsis que se lee en la Misa de las festividades de la Asunción y de la Inmaculada.

En los villancicos a Santas justa y Rufina

De carácter descriptivo y/o narrativo. Abordan el tema de la Reconquista de la Ciudad de Orihuela merced a la intervención milagrosa de las Santas. Temáticamente

parecen beber del *Sermón del Padre Arques* publicado en Orihuela a principios del S. XVII²⁵.

A continuación se establece los rasgos musicales de la forma según las diferentes “disposiciones” que presentan.

2.1.3 Rasgos estructurales, textuales y tonales de los Villancicos de Navidad, Santísimo Sacramento, Nuestra Señora, Dolores y Ascensión.

A pesar de sus diferentes dedicaciones, todos ellos presentan rasgos similares según su “disposición”. Los de Santas Justa y Rufina y los de Kalenda de Navidad presentan rasgos diferenciados razón por la que no se incluyen en este grupo.

a) Villancicos para partes vocales solistas y acompañamiento (es decir sin partes instrumentales específicas ni coro de capilla).

A este grupo corresponden 9 villancicos de Navidad y 13 dedicados al Santísimo Sacramento. En la siguiente tabla se resumen las características de los villancicos a 3v. y 4v. con acompañamiento cifrado, todos ellos para voces “sencillas”. Todos ellos están escritos en proporción menor excepto los nº 1324 y 1530 que lo están en compasillo.

Tabla 15-11.

	Est Musical	Est Poética
Estribillo	“Estilo melismático” “Estilo madrigalesco binario” aBcB y aBcB Ternario AbA’	Poema breve estrófico regular Versos entre 6 y 8 sílabas. Frecuentemente con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.
Coplas	Estróficas simples con est pie (repite una sección del estribillo si éste carece de estribillo interno) Estróficas simples con y sin est-pie Est elaboradas con est-pie Desarrolladas sin est interno y con bajo variado. Coplas estróficas elaboradas a 3 ó 4 de diseño alternado que pueden incluir estribillo pie	Poema estrófico regular de versos octosílabos, normalmente con est pie

Se reparten por igual en tonos mayores o menores. A continuación se especifica la estructura que corresponde a cada uno de ellos.

²⁵ ARQUES, FRANCISCO GREGORIO (OSA) (¿-1638): *Sermón de las Gloriosas Santas Vírgenes y Martires Iusta y Rufina, sevillanas de nacion, Patronas de la ciudad de Orihuela, Francisco Gregorio Arques*, con estudio preliminar, notas e índices de Antonio Galiana Pérez, ed. Facsímil, AL Galiano, Orihuela, 1983.

Navidad: Todos ellos de Asunto “de Pastores” o de “portal”, tratados bien con carácter descriptivo o lírico. Estructuralmente su rasgo más homogéneo es la articulación del estribillos que responde a las siguientes tipologías:

1345: a 4v Binario.
 1396: a 6. (aBcB)
 1402: a 4v melismático
 1444: a 4v (binario)
 1483: a 4v. melismático (incompleto)
 1497: a 4v. melismático
 1510: a 4v. Binario
 103/22: a 4v. Binario
 104/10: a 4v. Binario
 1532: melismático

Sm° Sacramento. Todos ellos de carácter lírico, presentan los siguientes asuntos: “Amorosos”, “De lamento”, “De misterio y asombro” y “Mitológicos”.

1324: a 4v (Binario) y coplas simples con est-pie
 1360: a 4v (aBcB') y coplas estróficas elaboradas con est-pie
 1372: a 4v (Binario) y coplas simples sin est-pie
 1374: a 4v (ternario) y coplas sin est-pie
 1399: a 4v (Binario) y coplas estróficas elaboradas con est-pie
 1400: a 3v (Ternario) y coplas estróficas elaboradas con est-pie M° Navarro
 1458: a 4v (Binario) y coplas estróficas elaboradas con est-pie
 1492: a 4v (Binario) y coplas estróficas elaboradas con est-pie
 1503: a 4v (Binario) y coplas desarrolladas sin est interno
 1505: a 4v (Binario) y coplas estróficas de diseño alternado
 1506-1508: A 3 (Ternario) y coplas estróficas elaboradas a 3 ó 4 de diseño alternado y est pie M° Navarro
 1507: a 3v (Ternario) y coplas estróficas elaboradas a 3 ó 4 de diseño alternado y est pie M° Navarro
 1530: a 4v (aBcB) y coplas est elaboradas con est-pie

b) Villancicos para una o dos partes solistas, coro de capilla y acompañamiento (es decir con menos de 8voces, con coro de capilla o lleno).

Tabla 15-12.

	Est Musical	Est Poética
Estribillo	Estilo madrigalesco. aBcB'	Carácter lírico y asunto serio o alegórico Versos entre 6 y 8 sílabas. Poema no muy extenso con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.
Coplas	Entre Cuatro y seis coplas. Desarrolladas	Poema estrófico regular con versos de ocho sílabas que puede incluir estribillo interno coincidente con el del estribillo (estribillo pie)

En este grupo sólo los tres villancicos siguientes, todos en proporción menor:
 1337: a N^a S^a. Estribillo binario.
 1358: a 6v Sm^o Sacramento (aBcB') y coplas desarrolladas y M^o Navarro
 1404: a 6v. Dedicado a N^a S^a. Estribillo binario.

El villancico a 6v. n^o 1404, es el único a dos coros que cuenta con dos continuos, uno general y otro para el órgano, y por ello se ha incluido en este grupo.

c) Villancicos a 8 o más voces dedicados al Nacimiento, al Santísimo Sacramento y a N^a Señora sin partes instrumentales específicas y con coro de capilla (villancicos policorales vocales con acompañamiento).

Los 15 de Navidad y el dedicado a N^a Señora presentan elementos que permiten datarlos antes de 1714; los dos restantes dedicados al Santísimo Sacramento son posteriores a esa fecha. Los rasgos estructurales de todos ellos responden al siguiente esquema:

Tabla 15-13.

	Est Musical	Est Poética
Estribillo	Estilo madrigalesco frecuentemente binario, y en menor proporción episódico, en ambos casos con estribillo interno.	Carácter lírico y asunto serio o alegórico Versos entre 6 y 8 sílabas. Poema no muy extenso con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.
Coplas	Entre Cuatro y seis coplas. Estróficas variadas sobre mismo bajo o sobre bajo variado. Estróficas elaboradas En ambos casos pueden incluir estribillo interno que suele coincidir con el del estribillo (estribillo pie) Coplas variadas sobre mismo bajo.	Poema estrófico regular con versos de ocho sílabas que puede incluir estribillo interno coincidente con el del estribillo (estribillo pie)

En la siguiente tabla se Navidad se resume la dedicación, asunto, “disposición” y tonalidad de cada uno de ellos. Se han resaltado en fondo gris los que se encuentran en modo menor.

Tabla 15.14.

N ^o Vill. Y est estribillo	Dedicación	Asunto	Identidad Tonal	“Disposición”
1329 binario	Navidad	De Portal	Mi m	SSAT-SATB-SATB
1331 binario	Navidad	Adorad	Mi m	SST-SATB-SATB
1335 binario	Navidad	Anuncio a los pastores	Do M	SSAT-SATB-SATB
1336 binario	Navidad	De Portal	Sol m	SAAT-SATB

1347 episódico	Navidad	Adorad	Sol M	SST-SATB-SATB
1355 binario	Navidad	De Portal	Mi m	SSAT-SATB-SATB
1368 binario	Navidad	De Portal	Do M	SAAT-SATB-SATB
1377 binario	Navidad	De Aurora	Si b M	SSAT-SATB-SATB
1392 binario	Navidad	De Portal	Si b M	SSAT-SATB-SATB
1426 binario (fechado 1697)	Navidad	De Portal	Mi m	SSAT-SATB-SATB
1433 binario	Navidad	De astros	Re M	SSAT-SATB-SATB
1460 episódico	Navidad	Del día	La m	SSAT-SATB-SATB
1470 binario	Navidad	Anuncio a los pastores	Mi m	SSAT-SATB
1471 episódico	Navidad	Anuncio a los pastores	Sol m	SSAT-SATB-SATB
1478 binario	Navidad	Anuncio a los pastores	Fa M	SATT-SATB
1326 binario	Sm° Sacr.	Teológico	Fa M	SATT-SATB
1516 binario	Sm° Sacr.	Teológico	La m	SATT-SATB
1434 episódico	Nª Señora (Estríb episódico con est internos)	De letanía	Fa M	SSTT-SATB
1493 binario	Nª Señora	De letanía (vestida de sol)	DoM	SATT-SATB

**d) Villancicos con partes vocales solistas y partes instrumentales específicas
(A 3, 6 y 7 voces). Todos ellos correspondientes al periodo 1714-1727.**

Constituye un grupo muy homogéneo en todos los aspectos. Los siete villancicos que incluye este grupo están dedicados al Santísimo Sacramento, seis de ellos en tono mayor, y cinco en compasillo. Todos ellos incluyen 3 o 4 partes vocales solistas a las que se añaden dos o tres instrumentales. Su estructura habitual es la siguiente.

Tabla 15-15.

	Est Musical	Est Poética (regulares y tradicionales)
Estribillo	Estilo “madrigalesco” episódico con est int. Estilo “madrigalesco” episódico binario con est int. Estructura reexpositiva. Estructura aBcB’	Carácter lírico y asunto serio o alegórico Versos entre 6 y 8 sílabas. Poema no muy extenso que frecuentemente estribillo interno.
Coplas	Cuatro o seis coplas. Estróficas elaboradas si incluyen estribillo interno coincide con el del estribillo	Poema estrófico regular con versos de seis u ocho sílabas que puede incluir estribillo interno

Destaca la importancia del tema bélico presenta en tres de ellos (nº 1512, 1446 y 1427).

- 1325 Smº Sacramento (episódico con est) SATT
 1344 Smº Sacramento (aBcB) STAA
 1422 Smº Sacramento (episódico con est) SSAT
 1427 Smº Sacramento (episódico binario con est) SATT
 1446 Smº Sacramento (Est reexpositivo) SATT
 1457 Smº Sacramento (episódico con est) SATT
 1512 Smº Sacramento (episódico binario con est int) SSAT

e) Villancicos policorales con partes vocales solistas, coro de capilla o lleno y partes instrumentales específicas (1713-1727).

Esta disposición se corresponde en aparato a los villancicos de Navidad policorales sin partes instrumentales, todos anteriores a 1713. Los que aquí se incluyen son posteriores a 1713, y presentan como diferencia estructural más notable el predominio del estribillo episódico sobre el binario, justo al contrario de lo que ocurría antes de 1713. Además en Los estribillos binarios con cambio de compás es frecuente que la segunda sección se organice con estructura ternaria (AbA), de lo que resulta una especie de estribillo interno; así ocurre en los nº 1442, 1443, 1455, 1407 y 1499.

El uso de la proporción menor resulta no sólo limitado sino inferior al de otros compases como C y 6/8.

Tabla 15-16.

	Est Musical	Est Poética
Estribillo	Estilo madrigalesco binario Estilo madrigalesco episódico Aria (A-A') Sólo en un caso (1434 a 8 a Nº Sª) estilo “melismático”	Carácter lírico y asunto serio o alegórico Estrofas de versos de diferente medida entre 6 y 11 sílabas, no siempre construidas regularmente, especialmente en el caso de Navidad. Poema no muy extenso con estribillo interno que puede repetirse en las coplas.
Coplas	Entre Cuatro y seis coplas. Estróficas elaboradas con est-pie y sin él Desarrolladas con est-pie Smº Sacramento: Estróficas elaboradas si incluyen estribillo interno raramente coincide con el del estribillo	Navidad: Poema estrófico regular generalmente con versos de ocho sílabas que puede incluir estribillo interno que repite algún verso del estribillo (estribillo pie) Smº Sacramento: Poema estrófico regular con versos de ocho, diez u once sílabas sílabas que puede incluir estribillo interno

De Navidad. De asuntos: “De Aurora”, “De Portal”, “De Astros”.

1390: Navidad a 7v (binario).

1407: Navidad a 12v. (episódico)
 1424: Navidad a 9v (episódico)
 1425: Navidad a 12v. (episódico)
 1435: Navidad a 11v (episódico)
 1442: Navidad, a 9v (episódico)
 1453: Navidad a 11v (episódico)
 1455: Navidad a 11v (episódico)
 1477: Navidad a 7v (binario)
 1499: Navidad a 11v (aria)
 1534: Navidad a 10v episódico

Al Santísimo Sacramento. De asunto teológico y amoroso.

1339 Sm° sacramento a 11v. (episódico)
 1340 Sm° Sacramento a 10v. (episódico)
 1348 Sm° sacramento a 9v. (episódico)
 1350 Sm° sacramento a 11v. (binario)
 1448 Sm° sacramento a 11v. (episódico)
 1476 Sm° sacramento a 8v. (binario)

A N^a Señora

1418: N^a S^a a 15v. (episódico)
 1443: N^a S^a A 8v., (Binario)

2.1.4 Rasgos estructurales, textuales y tonales de los Villancicos de Kalenda de Navidad.

Constituyen un grupo muy homogéneo que comparte notables similitudes con los Villancicos a Santa Justa y Rufina.

Se conservan 15 villancicos de Kalenda de Navidad todos ellos sin introducción y a tres coros, y de gran aparato, lo cuál es reflejo de la solemnidad de esta ceremonia. La distribución es la siguiente.

Tabla 15-17.

Disposición	A 11	A 12	A 13	Total 15
Sin instrumentos		6		6
Con Partes Ins Específicas	7	1	1	9

Considero que esta homogeneidad está relacionada con el momento ceremonial en que eran interpretados. Todas presentan un gran aparato a todos los niveles: extenso estribillo de texto arromanzado, tratamiento episódico del mismo, escritura policoral y relevantes intervenciones instrumentales. El texto aborda desde distintos puntos de vista el anuncio de la salvación de la humanidad, propiciando un profundo desarrollo retórico-musical de las ideas textuales.

El texto alude de forma explícita y recurrente a la música instrumental como metáfora de la salvación, motivo por el cuál cuatro de ellas incluyen periodos exclusivamente instrumentales, y anotados en las partichelas de Bajo de 2º Coro, Tiple de 3º Coro y Bajo de 3º Coro, debido a que los instrumentos que debían interpretarlas normalmente realizaban la función de doblar estas partes vocales; corneta primera y bajón primero y segundo. Estos periodos constituyen por lo tanto partes específicamente instrumentales aunque no se encuentren anotadas físicamente en un papel autónomo.

Las seis composiciones que carecen de partes para “instrumentos nuevos” son anteriores a 1713, y presentan rasgos diversos a los nueve restantes, posteriores a esa fecha. Por este motivo expongo el análisis de ambos grupos por separado.

a) Villancicos de Kalenda sin partes instrumentales específicas para instrumentos nuevos (1693-1712).

Los textos de los estribillos hacen referencia a una música que anuncia la llegada de la salvación. Esta música aparece interpretada por corneta y dos bajones en el centro del estribillo, y el texto que le sigue expresa el asombro y alegría que ésta causa. Esta música en unos se anuncia como “bélica” y en otros simplemente como “consonante”.

La inquietud de la humanidad se plasma en la modalidad menor de cinco de los seis conservados, con claro predominio del diapason correspondiente a Mim.

La estructura madrigalesca episódica de todos ellos permite plasmar la variedad de situaciones que los textos narran y describen, evidenciándose en la sucesión de Tiempos distintos, todos ellos sometidos a procedimientos retóricos. Así ocurre por ejemplo en el nº 1456 en el cuál el Tiempo Mayor es usado con una clara intención retórica, para expresar con sus valores largos el silencio. El villancico que se centra con mayor intensidad en la situación de desamparo de la humanidad es el nº 1429, que prescinde incluso de las alusiones a la música liberadora, imagen de la salvación divina por el Nacimiento de Cristo. Por este motivo todo él presenta un mismo compás.

Las coplas se desarrollan en estos seis villancicos sobre una estructura estrófica variada sobre bajo variado. En la siguiente tabla se refleja la estructura de estribillo y coplas, el compás empleado y sus modificaciones si existen, la tonalidad y la disposición de cada uno de ellos.

Tabla 15-18.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Sin Partes Ins específicas
1333	Est episódico con secc inst a 3 en Desp	Mi m	SATT-SATB-SATB Acomp a 12 y acomp al

	C3-C-C3-Desp-Con ayre (rexp textual per no musical) Coplas C Música		órgano
1415	Est episódico con secc inst a 3 en mitad de C C-C3-Con ayre-Desp Coplas C Música bélica	Solm	SSAT-SATB-SATB Acomp a 12 y acomp 2º y 3º coro (órgano)
1429	Est episódico en C3 Coplas desarrolladas ¿hasta cuándo dura este dolor?	Mi m	SATT-SATB-SATB Acomp a 12 y acomp al órgano
1456	Est episódico con estint C3-C-C2-C-C2 (Silencio en C2) Coplas C Guerra-Silencio “Repite juntando ls dos extremos” Coplas desarrolladas	Mi m	SATT-SATB-SATB Acomp a 12 y acomp al órgano
1476 No aut	Est episódico con secc inst a 3 en Desp C3-C-C3-Desp-Con ayre Coplas C Música	Sol M	SATT-SATB-SATB Acomp a 12 y acomp 2º y 3º coro (órgano)
1496	Est episódico con secc inst a 3 en última C C-C3-C-C3-C-C3-Desp-Con ayre Coplas C Música	Mi m	SSAT-SATBst-SATBst Acomp a 12 y acomp al órgano.

b) Con partes instrumentales específicas para instrumentos nuevos (1713-1726).

Presentan tres asuntos: motivos bélicos, expresión de sorpresa y admiración por una música celestial. Todo ello con la liberación de la humanidad como telón de fondo. El pasaje instrumental habitual en esta forma pasa justo al inicio del estribillo, constituyendo el motivo del texto de las composiciones nº 1489, 1487 y 1494.

La presencia de violín segundo añadido sin que conste una segunda dedicatoria sugiere que fueron reutilizados como Kalenda. Esta reutilización corresponde al periodo del magisterio de Navarro pues la grafía de escarparate añadida parece autógrafa.

Los estribillos presentan estructura binaria o episódica en porcentaje similar. Las coplas abandonan la estructura estrófica variada, y presentan estructura estrófica elaborada y también de aria. Igualmente se constata la convivencia de Tiempos mensurales con otros modernos, estos últimos inexistentes en los del periodo anterior (*Tabla 15-18*), lo cuál permite situar la incorporación de estos en torno a 1713.

Tabla 15-19.

Nº vill.	Estructura de cada sección	Tonal.	Con Partes Ins específicas
1334	Est episódico C-C3-C Coplas estróficas Av: //: C 6/8:// Guerra	DoM	Coro 1º Vlín 1º, vlín 2º añadido, abué, vlón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 11
1359	Est episódico C-CRecitado-C-C3-C Coplas estróficas 3v: //: C C3:// C	Re M	Coro 1º Vlín 1º, vlín 2º vlón o bajón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 11
1391	Est episódico C-C3 ayroso-despacio-ayroso (Sólo repite desde C3ayroso párrafo) Coplas desarrolladas Guerra	Mi m	Coro 1º Vlín 1º, vlín 2º, bajón Coro 2º SSATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 12
1481	Est binario C-PM (con puntillos) Coplas estróficas 2v: //: C-PM-estint:// Sorpresa ¿Qué gloria?	Re M	Coro 1º Vlín, abué, vlón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 11
1485	Est binario C-PM Coplas estróficas 2v: //: C-PM-C-PM:// Sorpresa: ¿Quién llora?	SibM	Coro 1º Vlín, abué, vlón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 11
1487	<i>Qué nuevas armonías</i> Est binario con est pie C-6/8 (est pie) Coplas estróficas 2v: //: C-6/8 estpie:// Música	Re M	Coro 1º Vlín 1º, vilín 2º añadido, abué, vlón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) (Acomp al órgano) Arpa (Acomp a 11)
1488	Est binario con est interno (guerra) en las dos C. C3 beve (piedad, favor) C-C3-C Coplas estróficas 2v: C3//: a-b-c-estint:// Sorpresa: ¡Qué pavorosos gemidos!	Sib M	Coro 1º Vlín, abué, vlón Coro 2º SSAT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 11
1489	Est binario similar a Armonías C-C3 Coplas tipo aria binaria A (C-C3)-A'(C-C3)	Fa M	Coro 1º Vlín 1º, vilín 2º, vlón Coro 2º SATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano, Acomp a 11
1494	Est binario C-6/8 Coplas estróficas 2v: //: C-6/8:// Música	Sol M	Coro 1º Vlín 1º, abué, vlón Coro 2º SSSATT (Vozes) Coro 3º SATB (Lleno) Acomp al órgano Acomp a 13

2.1.5 Rasgos estructurales, textuales y tonales de los Villancicos dedicados a Santos Justa y Rufina (1692-1708).

Considero que los 5 catalogados son anteriores a 1708. Presentan rasgos comunes a los de Kalenda de ese mismo periodo, como el predominio de modo menor, el gran aparato y la presencia de secciones instrumentales “a 3” en el centro del estribillo. En los de Santos Justa y Rufina los motivos bélicos responden a cuestiones realistas, pues conmemoran la conquista de Orihuela. El resultado del análisis es el siguiente:

Tabla 15-20.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Sin Partes Ins específicas
1328 (1692)	Est episódico con secc inst a 3 en mitad de C e est interno (Digan a consonancia) C-C3 Coplas en C3 variadas sobre mismo bajo exp la última	Mim	SSTT-SAATT-SATB Acomp al órgano Acop al arpa a13
1330	Est episódico C2-C3-C2 Coplas variadas sobre mismo bajo todas en C2 Guerra	Rem	SATT-SATB-SATB Acomp al órgano Acomp a 12
1370 (1693)	Est episódico con secc inst a 3 en mitad del Estrib Todo en C. Tres secciones la primera solo. Coplas variadas sobre mismo bajo todas en C3 Guerra	ReM	SSSTT-SATB-SATB Acomp al órgano Acop a 13 Es el más extenso
1511 (1695)	Est episódico con est internos PM-C3-PM-C3-PM Coplas variadas sobre el mismo bajo en PM. Guerra	Rem	SSAT-SATB-SATB Acomp al órgano Acop a 12
1461 (1708)	Est episódico C-C3 Coplas binarias C-C3-C-C3 A B Desarrolladas pero sobre un mismo esquema rítmico	ReM	SATT-ATB-SATB Acomp al órgano Acom a 12

Destaca la presencia de dedicatorias religiosas en la partitura de los dos primeros. En la tabla se presentan ordenados a partir de una hipótesis cronológica. La ausencia de partes instrumentales específicas señala un importante apego a la tradición. El

contingente vocal descendió de acuerdo a los gustos estéticos. En este sentido resulta muy relevante tener en cuenta la existencia en el archivo catedralicio oriolano de tres villancicos no firmados, pero de atribución prácticamente segura y posiblemente escritos durante la segunda década del S. XVIII.

2.2 Los Solos y los Dúos

Presentan una denominación diferenciada de los villancicos, y que alude no a las partes totales de la composición como es habitual en ellos, sino a las partes vocales solistas. De esta forma aunque cuenten con partes instrumentales específicas se mantiene la denominación de Solo y Dúo. Salvo una de estas composiciones que recibe la denominación de *coplas a solo*, los solos y dúos presentan la articulación en estribillo y coplas, que se articulan por lo general en estructuras “madrigalescas binarias” y en organizaciones ternarias semejantes a las presentes en las arias estróficas de las cantadas.

2.2.1 Rasgos músico textuales de los Solos y Dúos.

Estas composiciones presentan la siguiente disposición y dedicatoria.

Tabla 15-21.

	Sin Partes ins esp		Con Partes ins esp		Total	
	Solo	Dúo	Solo	dúo	Solos 5	Dúos 8
Dedicatoria ceremonial						
N^aS^a	1	2	1	1	2	3
Natividad de N^a S^a	1				1	
Sm^o Sacramento	1	1	1	2	2	3
Asunción de N^a S^a		1				1
N^a S^a de los Dolores				1		1
A la Ascensión			1		1	
	3	4	3	4	6	8

Todas ellas presentan un texto de carácter muy lírico compartiendo los mismos asuntos que los descritos para los villancicos. A continuación se presenta el análisis de cada composición clasificadas según su “disposición”.

a) Solos sin partes instrumentales específicas (1714-1727)

A pesar de que no incorporan instrumentos nuevos, presentan una grafía y rasgos estructurales relacionados con las cantadas. Junto a este rasgo presentan elementos que permiten situarlos después de 1714.

Tabla 15-22.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Dedic	Partes
1451	Est binario con est pie En C A b1b2 Coplas 4v //: a:// c b'2 (teatral)	ReM	Smº Sctº	S-Acomp
1509	COPLAS Todas idénticas con est- pie Ritmo de jácara	FaM	Nativ De NªSª	S-Acomp
1527	Est en aria A A' C (no en el texto) Citan aurora y alva Coplas C-C3 Todas idénticas	Sol M	Nª Sª	S-Acomp

b) Solos con partes instrumentales específicas (1714-1727)

En ellas destaca la presencia de estructuras relacionadas con el aria.

Tabla 15-23.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Dedic	Partes
1351	Est episódico C-C3-6/8 3 Coplas idénticas. Empiezan por Salve: a la Salve.	Rem	Nª Sª	S-vlín 1º, vlín 2º, vlón, Acomp cifr
1416	Est binario con est pie C3-C-C3 a b c b' Coplas todas idénticas C-C3 b'	ReM	Smº Sctº	S-vlín 1º, vlín 2º, vlón, Acomp cifr
1369 (No aut).	Estribillo Tipo Aria binaria (A-A') En C3 Coplas idénticas en C3	FaM	Ascensión	T, Vlín, Vlón, Acomp. cifr.

c) Dúos sin partes instrumentales específicas

Tabla 15-24.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Dedic	Partes
1327 No aut las voces	Est binario con estin (o reexpositivo abcb) En C3 Coplas estróficas 2v: //: abc://	Re M	Asunción	AA-Acomp Original para SS en SolM
1366	Est binario reexp en C3 abcb' Coplas tipo Aria 2v: //: a-a'://	Lam	Nª Sª	ST-Acomp
1450	Est Aria Binaria en C3 A(a1-a2)-A'(a1'-a3) Coplas estróficas con estint en C3 2v: //: abc://	SolM	Smº Sctº	ST-Acomp
1482	Est binario con estint (Aria binaria reexpositiva) Todo en C3 Coplas en C las 3 iguales	ReM	Nª Sª	ST-Acomp

d) Dúos sin partes instrumentales específicas

Tabla 15-25.

Nº Vill.	Estructura de cada sección	Identidad Tonal	Dedic	Partes
1475	Est binario C-PM A-b1-b2 (estpie) Coplas con etpie variado 3v //: C-PM :// a- b2 (estpie)	Sib M	Smº Sctº	ST-vlín 1º, vlín 2º, vlón, Acomp cifr
1514	Edst Aria ternaria (Reexp textual y musical) C3 desp-Con ayre-C3 desp A B A' Coplas estróficas en C3 2v: //: a-b-c://	Mim	Nª Sª	ST-vlín 1º, vlín 2º, bajón, vlón, Acomp cifr
1421	Est binario C-6/8 (A-B) Coplas tipo Aria binaria estrófica 2v: 6/8: A-A'://	ReM	Smº Sctº	ST-vlín 1º, vlín 2º, bajón, vlón, Arpa (Acomp cifr)
1452	Entrada en C (Intr) Est Tipo Aria binaria con estpie A(C3-C)-A'(C3-C-C3) Coplas estróficas 2v //: ab(C) estpie (C3)://	Fa M	Nª Sª Dolores	ST-vlín 1º, vlín 2º, bajón, vlón, Acomp cifr.

2.3 Las cantadas.

Según Valls cantadas y oratorios *se usaban mucho en las Iglesias*, y ambas pertenecen al *Estylo dramático o recitativo*. Este estilo es *propio de comedias, y Tagedias; precisado no solo â seguir las Leyes del metro sino â expresar los mismos afectos en la Música; y que debe exprimir el cantante*²⁶. Por este motivo Valls recomienda que cuando estas composiciones se dedican al templo el compositor *tenga gran cuydado con los ayres, que no tengan resabios de profanos*²⁷.

Las cantadas se escribían a solo a dúo o a más voces, con o sin instrumentos y *cuya composición es recitado y Aria, ô Aria y recitado*²⁸. Como ejemplo de recitado propone a los autores de óperas italianas y francesas²⁹. Define el recitado como *una declamación armónica donde en lo formal casi no debe diferenciarse de lo que declama; y debe acompañar con las acciones lo que recita cantando. Es una relación de consonancias y disonancias, sin atarse a reglas ni preceptos músicos*. Por lo tanto la única estructura del recitado es la organización harmónica, y en ellas puede incluir *tantas disonancias como quisiesse el compositor, pero que a la salida fuere especie consonante, y aún a la imperfecta*³⁰. Señala además el verso heroico como propio del recitado³¹.

Valls concibe el Aria o Ayre o Area en español como necesario contrapeso y alivio del rigor e intensidad del recitado. El texto del aria es un texto romance en quintilla. En principio esta esrofa se musicalizaba en único movimiento pero después se ideó que *dividida esta en dos partes se repitiesse la primera hasta la mitad, donde finalizasse*. Se trata del aria da capo³².

La cantada española resulta una adaptación de una forma surgida en Italia, que en su país de origen consistía un en una combinación de recitativos, ariosos, arias y arietas, con texto lírico, en ocasiones casi dramático, y generalmente profano. La evolución de la cantata italiana desde sus inicios a principios del S. XVII, cristalizó en una estereotipada estructura organizada en cuatro secciones: dos arias precedidas de sendos recitativos³³.

²⁶ VALLS, F.: op. cit. fol. 195v y 195r.

²⁷ *Ibidem*. fol 196r

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*. fol 195r .

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibidem*. fol 195v

³² *Ibidem*, fol 195v

³³ BUKOFZER, M.: op. cit. p. 130-133.

La cantada se incorporó al ceremonial eclesiástico hispano durante la primera década del S. XVIII, constituyendo la Capilla Real una pionera al respecto³⁴, adquiriendo conforme avanzaba esta centuria una gran relevancia. La cantada hispana, y la eclesiástica en particular, suele incorporar una serie de rasgos peculiares, respecto a su modelo italiano. En primer lugar es habitual que incorporen sendos movimientos de encuadre, denominados en el caso de Navarro introducción y grave respectivamente; en segundo lugar la area, versión hispana del aria, comparte protagonismo con otras denominaciones, como minué y fuga, que sin embargo presentan sus mismas estructuras³⁵. A partir de estos rasgos Juan José Carreras distingue entre aquellas que responden a la organización de la cantata italiana (R-A-R-A) y las del “grupo español”. Carreras subraya la importancia del grave como elemento más peculiar de las cantadas hispanas³⁶. En las creaciones de Navarro el modelo español tiene mayor peso que el italiano.

En Orihuela la cantada debió incorporarse al ceremonial catedralicio durante el magisterio de Navarro. Su incorporación debió coincidir con la de los “instrumentos nuevos”, es decir entre 1711-1713, pues todas las cantadas de Navarro excepto dos, incluyen partes específicas para alguno de ellos.

La cantada en Navarro tiene un marcado carácter lírico, y frecuentemente alegórico, en virtud de la presencia de abundantes referencias mitológicas. En algunos casos las referencias religiosas se reducen a los movimientos de enmarque, introducción y grave, lo cuál permite apuntar que sin ellos podían interpretarse en un contexto profano³⁷.

2.3.1 Rasgos músico textuales de las cantadas de Mathias Navarro.

Las cantadas de Navarro se caracterizan por la presencia de estructuras vinculadas tradicionalmente al villancico³⁸. El primer movimiento, denominado en las fuentes bibliográficas introducción aunque en las cantadas de Navarro suele carecer de denominación alguna, sólo falta en una de las cantadas; este movimiento inicial

³⁴ TORRENTE, A.: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740” en *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid 2000, p. 87-94.

³⁵ CARRERAS, J.J.: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de cardiff”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid 2000. p. 134 Carreras denomina Arioso, al movimiento introductorio, que Navarro llama Introducción.

³⁶ *Ibidem*. p. 131.

³⁷ Así ocurre con la cantada fechada en 1726 *En el refulgente trono*, y que se transcribe en el apéndice.

³⁸ En la Cantada nº 1423 Dice de otra mano: *Este dúo se puede cantar a Sn Agustín diciendo Estribillo, Recitado y Area de Tenor y nomas*. Considero que la confusión del término procede de que Navarro construye la introducción según las pautas del estribillo del villancico.

mantiene se organiza en estructura estrófica simple, como la introducción de los villancicos de chanza aunque con un lenguaje más elaborado, o en estructura “madrigalesca binaria”, como el estribillo de los villancicos de “tono serio”.

Las coplas aparecen en seis de las 35 cantadas de Navarro, con los rasgos habituales que presentan en el villancico. La estructura de las coplas se mantiene también en las seguidillas. Este movimiento está presente en cuatro cantadas y constituyendo un rasgo evidente de la influencia de la música tradicional hispana.

El Grave que cierra 30 de las cantadas de Navarro, es el movimiento que presenta unos rasgos más homogéneos. Todos ellos presentan una estructura semejante al arioso italiano y se construyen sobre el Tiempo de Proporción Menor. El término que utiliza hace referencia no solo a la velocidad de su Compás sino al carácter religioso de su texto y música. El texto de uno de los villancicos de Navarro se califica como graves las cláusulas de los Motetes, por lo que se puede establecer en el caso particular de Navarro, una relación de identidad entre el movimiento final de las cantadas y la música de estilo eclesiástico³⁹. De esta forma el grave cierra con reverencia explícita una forma cuyos textos raramente la comparten. Las cantadas utilizan un lenguaje poético lírico, con abundantes referencias mitológicas o amorosas, que la introducción y en mayor medida el grave, permiten interpretar en clave alegórica.

2.3.2 Tipología, rasgos tonales y disposición de las cantadas.

El número y presencia de movimientos vinculados al villancico permite clasificar las cantadas de Navarro en:

- Cantadas con coplas
- Cantadas con seguidillas.
- Cantadas breves. Introducción y grave enmarcan un solo movimiento con o sin recitativo previo o posterior al mismo.
- Cantadas extensas. Introducción y grave enmarcan dos o más movimientos con sus correspondientes recitativos.
- Cantadas con rasgos poco frecuentes. En este grupo se incluyen aquellas composiciones que presentan rasgos poco frecuentes en el ámbito de las

³⁹ CARRERAS, J.J.: op. cit. p. 134-135. A partir de los rasgos musicales y textuales que presenta el Grave en las cantatas de la Colección Mackworth, todas profanas, Carreras vincula el Grave al lamento, propio de la tradición teatral hispana. Esta opinión no contradice la función músico-textual expuesta para el Grave de las Cantatas religiosas de Navarro.

creaciones de Navarro. Entre ellas una según modelo italiano (sin introducción ni grave).

En las tablas siguientes (*Tablas 15-26 a 15-33*) se presenta el análisis de las tipologías de cantadas presentes en Navarro. En la parte superior se indica los movimientos. Las casillas se encuentran vacías cuando la composición carece de ese movimiento. Sólo se anotan las cláusulas de los movimientos cuando no son perfectas.

Las cantadas presentan un pleno desarrollo de la Harmonía tonal. Este desarrollo se evidencia en los siguientes rasgos:

- La identidad tonal de cada composición establecida en los movimientos extremos.
- Las modulaciones a tonalidades situadas en grados relativos.
- Codificación del repertorio de cláusulas o cadencias.

Aparte de la cadencia perfecta (V-I), claramente conclusiva, destaca la función realizada por:

- Cadencia plagal (IV-I). Aparece con frecuencia en el grave, independientemente del diapasón del tono. Posee un carácter tan conclusivo como la perfecta.
- Cadencia perfecta a la Dominante (V.V-V). Concluye los recitativos y permite un enlace harmónico con el movimiento siguiente que se inicia en la tónica correspondiente.
- Cadencia interrumpida sobre la propia dominante (IV-V). Misma función que la anterior.
- Cadencia interrumpida sobre el relativo menor (IV-V del relativo menor). Esta cadencia está presente en sonatas y cantadas de otros maestros europeos como Haendel. En las sonatas es la cadencia habitual de los movimientos introductorios, y a veces se encuentra en el lento previo al final. Normalmente no sirve de enlace, pues como en Navarro, el movimiento que sigue se encuentra en el relativo mayor o menor correspondiente, o incluso tono distinto. Su función es indicar que el movimiento que cierra no es el último. Navarro sólo la emplea en recitativos y en las coplas enmarcadas en un aria.

Ninguna de las cantadas incorpora abué, pero sí bajón, estimo que por los mismos motivos expuestos para los Villancicos de Navidad. Por ello se puede apuntar que las cantadas se interpretarían en ceremonias en las que también se incluían

composiciones policorales sin partes instrumentales específicas, y por lo tanto con el necesario concurso del bajón.

Aparece el arpa en las partituras con violines cuando no debe intervenir el clave. En los recitados nunca hay violines, pero ocasionalmente hay violón que interviene con una parte distinta a la del acompañamiento cifrado. En las tablas se indica los números romanos identifican el grado que se encuentra en el bajo y el arábigo el cifrado anotado sobre él en el legajo. Se resaltan en amarillo los movimientos similares al Area pero con otra denominación.

Estructura de las cantadas breves.

Tabla 15-26.

	Int	Rec	Area	Rec	Grave	Dedic	Disposición
1356	Mi m	Mi m- Sol M VV-V	Sol M IV-I		Sol M Mi m	Sm° Sct°	S Acomp cifr
1357	Mi m IV-I	Mim- Sol M VV-V	Sol M V-I		Mi m IV-I	Sm° Sct° Troba V. Remedio	S Vlín 1°, 2°, Vlón, Acomp cifr
1495	Fa M	Fa M- Rem	Rem I-V		Rem- Fa M IV-I	N° S ^a	S Vlín 1°, 2°, Vlón, Acomp cifr
1502	Re M IV-I	Re M- Sol M IV-I	Sol M I-V	Sol M I-V	Re M	Nav.	S, Vlín 1°, 2°, Vlón, Baxón añadido, Acomp cifr

Estructura de las cantadas con Coplas.

Tabla 15-27.

	Int	Rec	Area	Rec	Coplas	Grave	Dedic	disposición
1371	Re m	Re m	Fa M	Fa M- Re m I-V	Re m IV-V	Re m IV-I	Nav.	1° Coro: T, Vlín, Vlón 2° Coro: SATB Acomp cifr.
1373	Sib M	Sib M- Rem IV-V	Re m	Rem- Sib M	Sib M	Sib M IV-I	Nav.	ST Vlín 1°, 2°, Vlón, Acomp ci
1380	Re M IV-I	Re M- LaM	La m		Rem	Rem	Sm° Sct°	S Vlín, Vlón, Acomp cifr
1382	(En dos secc) C3 la m I-V 6/8 Sol (V) Do M			Do M- La m IV-V	La m IV-V	DoM- La m	Nav.	1° Coro: T, Vlín, Vlón 2° Coro: SSABst Acomp cifr.

	V-I							
1398	Sib M	Sib M	Sol m	Solm I-V	Sib M	Sib M IV-I	Sm° Sct°	ST Vlín,Vlón, Acomp cifr
1447 3 Modos	Sol m	MibM (IV) SibM V-I	SibM- FaM V-I		Sol m	Sol m	Nª Sª	S Vlín 1º, 2º, Vlón, Acomp cifr

Estructura de las Cantadas con seguidillas

Tabla 15-28.

	Int	Rec	Area	Rec	Seguidillas	Grave	Dedic	
1363	Mi m	Mim- Re M IV-I	Re M- La M		Sol M	Sol m- Mi m	Sm° Sct°	T Vlín,Vlón, Acomp cifr
1469	x	x	x	x	s	x	Nav	T Vlín,Vlón, bajón, Acomp cifr
1491	x	x	x	x	x		Nav	

Cantadas con rasgos poco frecuentes.

Tabla 15-29.

	Int	Area 1	Coplas	Area 2	Dedic	
1349	Mim	SolM Mim V-I	Mim 6 VI-V	Mim V-I	Sm° Act°	ST Vlín,Vlón, Acomp cifr a 4, y otro de otra mano sin cifrar

El nº 1349 las coplas constituyen la sección B de un Aria DC modificada: A-B (coplas)-A'. El DC se inicia con el mismo tema que A pero transportado a Mim, en lugar del SolM original. Se trata de la única Area extensa que escribe Navarro

Tabla 15-30.

	Int	Rec	Area	Rec	Area	Rec	(Grave)	Dedic	
1498 3 Modos		Fa M 6 VI.VI- V.VI	Fa M	Fa M I-V	Solm	DoM V-I	Fa M IV-I	Sin Dedic	S Vlín1º, 2º, Vlón, Acomp cifr

El nº 1498 no tiene dedicatoria, pero el texto repite Salve, O Maria. Por estas alusiones sería una cantada escrita para la Salve. El Grave existe pero no aparece indicado como los otros movimientos.

Tabla 15-31.

	Int	Rec	Area	Rec	Area	Rec	Grave	Dedic	
1346	Lam	Lam-DoM IV-I	DoM	DoM-Lam 6 VI-V	<u>Minué</u> Lam			N ^a S ^a	S Vlín1°, 2°, Vlón, Acomp cifr
1449 1726 No aut	Rem IV-I		Rem	Rem	<u>Coplas en Fuga</u> Todo el movimiento tres veces. Finaliza con una sección a modo de Grave incluida en la repetición Rem			Sm° Sct°	S Vlín 1°, 2°, Bajón 1°, 2°, Acomp cifr.

Cantadas Extensas.

Tabla 15-32.

	Int	Rec	Area	Rec	Area	Rec	Grave	Dedic	
1321 2b	Dom	Solm	Solm	MibM	<u>Fuga</u> MibM		MibM-Dom	Sm° Sct°	T Vlín 1°, 2°, Vlón, Acomp cifr
1332 3 Tonos	Mim	Mim-SolM IV-V	Sol M	SolM-ReM IV-I	ReM	ReM	Mim	Nav.	1° Coro: T, Vlín 1°, 2° Vlón 2° Coro: SSAB Acomp cifr a 8.
1365 No aut	Lam	Lam 6 I-VII	DoM	DoM-Lam bVI-V-I	Rem V-V		Rem IV-I	Nav.	ST Vlón, bajón, Acomp cifr
1375	Sol m	Solm-Rem	Re m 6 VI-V	Rem-SibM	<u>Minué</u> SibM		SibM-Solm	Sm° Sct°	S Vlín, Vlón, Acomp cifr
1376	SibM IV-I		SibM	SibM Solm 6 VI-V	<u>Minué</u> Solm		SibM IV-I	Sm° Sct°	S Vlín 1°, 2°, bajón, Acomp cifr
1383	Mim		<u>Fuga</u> <u>Mim</u>	Mim 6 VI-V	Mim V-I		Mim	Sm° Sct°	S ó T Vlín, Vlón, Acomp cifr a 3.
1386	Rem	Rem	Rem	Rem I-V	<u>Minué</u> FaM		<u>Pausado</u> Rem	Sm° Sct°	T Vlín, Vlón, Acomp cifr

1394	Solm	Solm-SibM	<u>Minué</u> SibM		SibM I-IV		Solm IV-I	Nª Sª	ST, Vlín 1º, 2º, Vlón. Acomp cifr al Dúo.
1412 (1726)	En 2secc SolM 1ª isnt VV-V 2ªSolM V-I	SolM-Mim I-V		Mim-SolM			SolM IV-I	Smº Sctº	T Vlín 1º, 2º, bajón, Acomp cifr
1423	Re m	Rm-Fa M IV-I	<u>Minué</u> Fa M	Fa M- Re m	Re m	Re m- Fa M IV-I	Fa M- Re m	Nª Sª Cantada a Sn Agistín	ST Vlín 1º, 2º, Vlón, Acomp cifr
1454	Rem	Rem-FaM IV-I	Fa M	Fa M IV-I	<u>Fuga</u> Fa M		FaM- Rem	Nª Sª	ST, Vlín 1º, 2º, Vlón. Acomp cifr al Dúo.
1459	Fa M IV-I	FaM-SibM IV-I	<u>Minué</u> SibM	SibM-FaM 6 IV.VI- V.VI	FaM		FaM IV-I	Nª Sª	ST- Acomp cifr
1480 Ojo todo como suena No es aut.	La M	La M-Mi M I-V	Mi M	Mi M- La m IV-I	La M V-VI		La M IV-I	V. Monserate	S Vlín1º, 2º, Vlón, Acomp cifr
1473 No Aut parcial	Sol M IV-I	SolM-Mim VI-V	<u>Fuga</u> Mim V-I	Mim-SolM	SolM		SolM IV-I	Nav.	1º Coro: T, Vlín, Vlón 2º Coro: SSAB Acomp cifr.
1490	Fa M	Fa M bVII- 6 IV-V	Do M			Do M- Re m VI-V	Fa M	Nº Sª	S Vlín1º, 2º, Vlón, Acomp cifr
1504 (1726)	SibM	SibM-Solm	Solm	Solm-SibM IV-I	Sib M		SibM IV-I	Smº Sctº	S Vlín1º, 2º, Vlón, Arpa (Acomp cifr).
1535 No aut	ReM IV-I	ReM	ReM- La m	Lam- ReM IV-I	ReM		ReM IV-I	Nav.	SSAT Acomp cifr

Comentarios a alguna de las composiciones de la tabla anterior:

- N° 1321: Con dos bemoles en la armadura (único caso) y partitura autógrafa. Es la única composición de Navarro en Dom.
- N° 1332. El Grave repite el inicio de la Introducción.
- En las Cantadas con Tenor solista el 2° Coro no lleva Tenor.
- N° 1473: violín, violón y cifrado está transportado en La M. El original está un tono más bajo, en Sol M. no es el primer caso (hay otra), lo cuál revela que las tesituras que empleaba Navarro eran muy cómodas, y fueron consideradas posteriormente poco brillantes. Puede ser que esté relacionado con una posible reafinación del órgano de la Catedral. Es posible que la nuevo instrumento se afinara un tono más alto de lo que estaba el órgano que existía en la época de Navarro.
- N° 1383. Es la única aparentemente autógrafa, escrita íntegramente en apuntamiento moderno, voces incluidas. Se inicia en 3/4.
- En n° 1490:

Rec 1: Cad interrumpida con IV en 1ª inversión.

Rec 2: Cadencia int en Rem, VI de Fa M (igual que Haendel)

2.4 Rasgos músico textuales de los villancicos con elementos de cantada.

En sólo tres ocasiones Navarro aplica el término Villancico a organizaciones semejantes a la cantada. La estructura a la comentada para las cantadas.

Tabla 15-33.

	Int	Rec	Area	Rec	Coplas	(Grave)	Dedic	
1379	Mim	Mim IV-V	SolM	Mim IV-I	Mim		Nav	ST- Acomp cifr
1484 (Aurora)	FaM	FaM- DoM IV-I	DoM- FaM		FaM V-I		N° S ^a	Vlín1°, 2°, Vlón 2° STT 3° SATB Acomp al órgano Acomp cifr
1526 No aut	Lam	Lam- DoM IV-I	DoM		La m	La m	Nav	SST Acomp cifr

La referencia a la aurora y el importante aparato del villancico n° 1484, revela que estaba destinado a la Misa de Nuestra Señora.

2.5 Ópera o Villancico en Ópera.

Navarro dedica a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo dos composiciones denominadas ópera y otra villancico en ópera. Las tres comparten los rasgos que Valls atribuye al oratorio:

Pertenecen â este estilo los Oratorios, que en estos tiempos se usan mucho en las Iglesias de España; su composición será conforme a la letra: esta por ordinario es de alguna historia sagrada, vida de santo, ò alegoria conforme al assumpto: procurará el compositor imitar y vestir aquella Poesia, según los afectos que expressare, pero (repito lo que otras veces) tenga gran cuydado con los ayres que no tengan resabios de profanos⁴⁰

Navarro coincide con estas opiniones de Valls al dar forma musical a estas tres composiciones. La adaptación a los afectos y estructura del texto da lugar a una sucesión de movimientos diversos entre los que figuran areas y recitativos, algunos de ellos a varias voces, junto con otros vinculados a la tradición del romance ceremonial.

Estas tres óperas de Navarro se diferencian de las cantadas en el género de los textos: os textos de las cantadas corresponden al género lírico y el de las óperas al dramático. Esta diferencia es fundamental pues afecta profundamente a la articulación del discurso musical. Los villancicos de chanza por sus rasgos dramáticos constituyen el precedente de estas tres óperas. Ambas formas comparten la presencia de partes solistas que encarnan a diversos personajes que dialogan entre sí pero divergen en el tono del texto, de lo cuál derivan sus notables diferencias estructurales y de disposición.

Considero que la elección del término ópera en lugar de oratorio, señala la fuente directa de inspiración de estas composiciones, mientras que el de villancico y el de Kalenda deriva del momento ceremonial al que se destinaban. Una se denomina Kalenda en ópera, porque fue compuesta para ese momento, mientras que las tras dos denominadas villancico en ópera, comparten la duración de éste, por lo que debían cumplir una función ceremonial semejante. Se puede afirmar con total certeza que debieron ser compuestas para las celebraciones de Navidad de la Catedral de Orihuela, y no para la congregación oratoniana, que además no contaba con fundación en la ciudad, motivo por el cuál se evitó el nombre de oratorio.

Por último destacar que las tres óperas contienen partes específicas instrumentales por lo que fueron escritas después de 1713. En el siguiente capítulo se analiza en profundidad una de estas composiciones.

2.6 Trovas

Reciben este nombre cinco composiciones. Todas ellas presentan doble dedicación sin que la de la trova sea la original. La modificación únicamente es a nivel textual. Están dedicadas a la Virgen del Remedio, a San Antonio de Padua, San Francisco de Borja y a San Carlos Borromeo y San Javier.

El término trova servía en los siglos XV y XVI para denominar una poesía que podía ser religiosa y que podía estar escrita como glosa⁴¹. Este término ha llegado a la actualidad vinculado a la poesía de tradición oral, como los gozos⁴², que en la Orihuela de Navarro habitualmente se cantaban después de la salve, en las estaciones a diversas capillas de la catedral y en las novenas que se celebraban tanto dentro como fuera de ella⁴³.

Considero que el uso de este término en lugar de villancico revela una función diferente. De esta forma estas composiciones denominadas trovas se interpretarían fuera del uso habitual del villancico, que eran los maitines o la misa. En este sentido apunta la el contenido del acuerdo Capitular de de 8-III-1719:

Multa a Musicos [al margen]

*Decreverunt que por qtº en el dia de ayer Domingo el Maestro de Capilla y los musicos dexaron de asistir a la Prosession General de rogativa a Nª Srª de Monserrate por Agua llevando á la hermita la Imagen de nrº Padre Jesus, y pasaron a cantar en el novenario de Sn. Frcº Xavier Por tanto y sin embargo de que para dho Acto da Licencia el Sr. Dean, asiendo reparada falta en dha Prosession, se les multa al Maestro de Capilla en diez Reales y a cada uno de los musicos en cinco Rl.*⁴⁴.

San Francisco Javier es uno de los destinatarios de una de las trovas, considero acertado extender esta relación entre trova y novena, al resto de las dedicaciones.

2.7 “Disposición” del romance de “tono serio”.

En el ámbito de la “disposición” de las partes, el romance de “tono serio” de Navarro presenta como rasgo distintivo la importancia concedida a los instrumentos, que se plasma en las partes instrumentales específicas que incluyen la mayoría de ellas, y en la incorporación del órgano en la realización de partes del acompañamiento, ambos

⁴⁰ VALLS, F.: op. cit. fol. 195v-196.

⁴¹ SIERRA PÉREZ, J.: “Presencia del villancico...” p. 128-129. Transcribe una glosa de Fray Hernando de Talavera.

⁴² PÉREZ BERNÁ, J.: op. cit. p. 92-99.

⁴³ GALIANO PÉREZ, A.L.: *Cofradías*, p. 305-309

rasgos ausentes en el “romance de tono alegre”. Esta relevancia es especialmente notable incluso en los villancicos de Kalenda y de Santa Justa compuestos antes de 1713, que como ya se ha expuesto incluyen partes específicas para corneta y bajones. En este caso la importancia de la música instrumental se vincula al procedimiento retórico de ilustrar unos textos que aluden frecuentemente a la música.

En los villancicos de kalenda estas alusiones van a permanecer después de 1713, cuando se incorporan los “instrumentos nuevos”. Violines, violón y abué cuando intervienen conforman el coro primero, tanto en las composiciones para solistas como en las que interviene el coro de capilla. A ellos se une en varias ocasiones el bajón, tal y como figura en las tablas precedentes.

Las partes destinadas a instrumentos nuevos se agrupan en las composiciones policorales como coro primero y reciben un tratamiento que Valls denomina primitivo⁴⁵. El propio Valls había utilizado este tratamiento de incorporar los instrumentos como a uno de los coros en composiciones de comienzos del siglo XVIII como ocurre en la “Missa Scala Aretina”⁴⁶, pero se aleja de él en los ejemplos que propone en *Mapa Armónico Páctico*. (fol 146v y ss.), por los problemas que presenta: *verdad es que a los principios, que se hazian unidos con las vozes, hazian su coro á parte, cuidando que entre ellos y las vozes no se dieran dos octavas ni dos quintas, y todas las demas circunstancias no permitidas entre unas y otras vozes, pero dexose esta practica por la razon de que estando atados â estas reglas, su estilo de cantar muchas vezes era violento, en passando la composición de ocho vozes*⁴⁷. Valls para solucionar este problema opta por evitar la escritura en ripieno y mantener las composiciones *a mayor numero de vozes*, pero tratando los instrumentos como un cuerpo separado de la composición, lo cual supone trasgredir las normas en algunos casos. Especialmente en lo tocante a quintas y octavas⁴⁸ Valls por lo tanto propone una solución sobre la que se va a fundamentar la escritura orquestal en el futuro, y por ello en varios de los ejemplos que propone figura los instrumentos debajo de las voces.

Navarro, salvo en el romance a solo o a dúo, inserta las partes instrumentales específicas en la escritura policoral tradicional, y para evitar estos problemas a los que alude Valls emplea dos procedimientos: aplicar a los instrumentos temas diferenciados

⁴⁴ ACO. vol 17, fol 380v, Acuerdo de 8-III-1719

⁴⁵ VALLS, F.: op. cit. fol 145v.

⁴⁶ LÓPEZ-CALO, J.: *Francisco Valls, Missa Scala Aretina*, Novello, Borough, Sevenoaks, Kent, 1975.

⁴⁷ VALLS, F.: op. cit. fol 145v.

⁴⁸ *Ibidem*, fol 145v y 146r.

de las voces y evitar la coincidencia de los dos o tres coros que intervienen, lo cuál es habitual cuando comparten motivos voces e instrumentos. El villancico nº 1446 “Marche al Campo” constituye un ejemplo del primer procedimiento, y nº 1487 “¡Qué nuevas armonías!” del segundo. Ambos presentan notables introducciones instrumentales, rasgo que según Valls constituye muy *a la moda*⁴⁹.

En cuanto a la disposición de este “coro instrumental”, destaca que el abué sólo está presente en los Villancicos de Kalenda, en los villancicos en ópera y en aquellos villancicos dedicados al Santísimo Sacramento sin coro de capilla. Está por lo tanto ausente en todas las cantadas, no así el bajón. Considero que a parte de cuestiones musicales, este rasgo resulta fruto de la realidad humana de la capilla oriolana. Bajón y abué eran interpretados por la misma persona, Luis Navarro, hermano de Mathias, que además de las partes específicas dedicadas a este instrumento debía realizar las del bajo del coro de capilla. No resulta sencillo cambiar en una misma ceremonia de instrumento, por lo que en razón de una cercanía “humana”, Navarro debía procurar incluir partes para abué sólo en aquellos casos que no debía intervenir con el bajón. Así debía ocurrir en la Kalenda de Navidad y en la procesión del Corpus. De ahí que el bajón sea el único instrumento “antiguo” que intervenga en el coro de violines.

La incorporación del órgano que realiza como ya se ha dicho el acompañamiento “intermitente” o a los coros segundo y tercero en las composiciones policorales, considero que puede valorarse como un vínculo con la música ceremonial latina. La presencia de este instrumento junto con el “coro instrumental explícito” concede una relevancia tímbrica muy notable a este romance, distinguiéndolo del de tono alegre.

Por lo demás la disposición de las partes vocales mantiene rasgos semejantes a los descritos para el romance de “tono alegre”, con la única excepción que supone el villancico a los Dolores de Nuestra Señora nº 1414 “Espera, detén aguarda”. Esta composición es la única que incluye cuatro coros, uno instrumental y tres vocales. Uno de estos coros vocales es “añadido”, por lo que la composición originalmente a 11v, presenta en su versión definitiva 15 voces. El coro añadido no es una duplicación en *ripieno*⁵⁰ sino que recibe partes independientes; además presenta como peculiaridad que Navarro indica que debía situarse en el órgano, es decir en el balcón del órgano. Esta composición constituye un hecho aislado por lo que este coro “al órgano” puede

⁴⁹ VALLS, F.: op. cit. fol 146r.

⁵⁰ *Ibidem*, fol 145v y 146r.

valorarse como un experimento de carácter estereofónico vocal, que no tuvo continuidad.

2.8 Elementos comunes del discurso musical del romance de “tono serio”.

La reiteración de ciertos recursos musicales en el romance de Navarro permite identificar las principales herramientas que utilizaba para articular su discurso musical. Estas herramientas responden a diferentes ámbitos del proceso creativo, pero todas ellas están relacionadas con la aplicación de los procedimientos retóricos.

2.8.1 Aplicación de los principios retórico-musicales en el romance de Navarro.

Los principios de la retórica musical fueron expuestos por el alemán Joachim Burmeister en torno a 1599. En sus tratados sistematiza una serie de procedimientos análogos a las figuras retóricas literarias que recibieron el nombre de *figurae*. Estas *figurae* tenían como función elaborar un vocabulario específicamente musical que tuvo mucho éxito en el ámbito germano⁵¹. Los tratados teóricos hispanos no son tan explícitos como los alemanes, limitándose a describir algunos procedimientos para ilustrar musicalmente la letra⁵². Valls se ocupa de este asunto en el capítulo XXIX *De el modo como se han de explicar, y vestir los afectos, que expresa la letra, en la composición música*⁵³. En primer lugar enumera los afectos *necesarios para la composición*, en dos grupos, según Kircher y según Ulloa. Los del primero se refieren recursos para ilustrar contenidos y son los siguientes: *Amor, Dolor, Alegría, Llanto y Tristeza, Ira, Presunción*. Por el contrario los de Ulloa se refieren a procedimientos melódicos que sólo adquirieren un significado semántico mediante el texto que los acompañan o por el lugar que ocupan y son los siguientes: *Gradación, Complejo, Contraposición, Ascensión, Descenso, Fuga, Asimilación, Abrupción repentina*⁵⁴.

De este modo a partir de Valls se puede establecer que el discurso musical disponía de dos aplicaciones retóricas diferentes pero complementarias. La primera se ocupa de cuestiones de contenido y la segunda de cuestiones organizativas y

⁵¹ BERNAL RIPOLL, M.: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Universidad Autónoma de Madrid, 21 de febrero de 2003.

⁵² GONZÁLEZ VALLE, J.V.: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los s. XVI y XVII” en *Anuario Musical* 43, Barcelona, 1988, p. 95-109.

⁵³ VALLS, F: op. cit. fol 212v.

⁵⁴ *Ibidem* fol 213r.

ornamentales. Ambas se encuentran en el discurso musical de Navarro según los procedimientos que a continuación se enumeran.

A partir del análisis del romance de Navarro se puede establecer que este compositor emplea los procedimientos retóricos según tres principios complementarios, a los que he denominado procedimientos retóricos organizativos, ornamentales y significativos.

2.8.2 Procedimientos retóricos organizativos.

Su función consiste en disponer el material a lo largo de toda la composición a nivel global y particular. Es decir constituyen la *dispositio* y *elaboratio* respectivamente de la retórica literaria. Los procedimientos organizativos globales (o *dispositio*) se corresponden con la estructura, de lo cuál se ha tratado en el Capítulo XIV. Los particulares (que constituyen la *elaboratio*) se ocupan de la elaboración de cada uno de los periodos que integra el discurso musical, de los cuáles me ocupo a continuación.

a) Procedimientos organizativos particulares.

Navarro utiliza en sus composiciones procedimientos recurrentes para organizar ciertos periodos importantes de la composición. De todos ellos se destaca la elaboración del periodo o periodos iniciales de cada seccion o movimiento a partir de los siguientes recursos:

1. Inicio repitiendo dos veces (o más) el mismo motivo. Está presente en las siguientes composiciones: nº 1321, 1324, 1336, 1338, 1346, 1369, 1380, 1382, 1399, 1427, 1436, 1441, 1455, 1478, 1485, 1501, 1520, 1527 1534⁵⁵
2. Inicio repitiendo dos veces el mismo motivo pero en distinta altura (progresiones, normalmente a la tercera superior o inferior). Está presente en las siguientes composiciones: nº 1363, 1375, 1388, 1389, 1392, 1393, 1424, 1425 (tres veces), 1426, 1429, 1435, 1437, 1460, 1461, 1465, 1471, 1472, 1473, 1476 (la 2ª vez cola variada), 1484, 1486, 1489, 1494, 1506-8, 1507, 1526
3. Inicio en divisa (repetición del mismo motivo con un lapso de compases de espera). Está presente en las siguientes composiciones: nº 1334, 1339, 1344, 1348, 1351, 1375, 1383, 1452, 1447 (y a continuación una tercera más alta), 1451, 1456(y a continuación una tercera más alta), 1469, 1480, 1487, 1490, 1495.

⁵⁵ Remito a la transcripción que figura en el catálogo de cada una de estas composiciones y de las siguientes.

4. Inicio repitiendo dos veces el mismo motivo pero en distinta altura y en divisa (repetición del mismo motivo con un lapso de compases de espera). Es una variación del procedimiento anterior que sólo está presente en el romance nº 1428.

Los epígrafes precedentes 1 y 2 son habituales de las Introducciones de los Villancicos de Chanza, y del inicio de los estribillos en los restantes. Los dos últimos están vinculados al aria y sus variantes.

b) Elaboración de cabezas temáticas.

Aunque la *inventio* de este tema se encuentre vinculada a contenidos textuales, en Navarro resultan recurrentes una serie de cabezas motívicas que permiten identificar los rasgos del estilo personal este maestro, independientemente de su intención retórica. Entre estos procedimientos destacan por su frecuencia los siguientes.

- Inicio anacrúsico con salto de cuarta ascendente. Este recurso se encuentra en las siguientes composiciones, todas ellas en compasillo y compás mayor a no ser que se indique lo contrario: 1323 (Proporción menor), 1324, 1328 (Pm), 1339 (3/4), 1345 (Pm), 1349, 1350 (Pm), 1351 (Pm), 1354 (Pm), 1359, 1360 (Pm), 1369 (3/4), 1404, (Pm), 1407, 1416, 1420 (Pm), 1424, 1426, 1433, 1443, 1445, 1496, 1497 (en Pm), 1499, 1500, 1502, 1504, 1523 (no es anacrúsico pero sí inicial, no coincide ninguna de las dos notas del intervalo con el ictus, en Proporción Mayor).
- Inicio en rodeo. Está presente en las siguientes composiciones. 1381, 1382, 1425, 1428, 1448, 1363, 1365, 1366, 1371, 1375, 1407, 1475, 1494, 1529.

c) Elaboración melódico rítmica.

La vinculación de los villancicos de chanza a estructuras rítmicas presentes en la tradición oral, constituye un elemento retórico, pues se relaciona con el carácter popular de esta forma.

En el romance de “tono serio” de Navarro aparecen con notable frecuencia los siguientes patrones rítmicos:

En Compasillo

- Corchea en anacrusa- corchea dos semicorcheas-corcheas: nº 1334 (variante sin anacrusa), 1339 (en 3/4), 1359, 1363 (variante con corchea previa)
- Corchea en anacrusa- corchea con puntillo, semicorchea-corcheas: nº 1356, 1357 (versión de la cantada anterior), 1380, 1443, 1450 (en 6/2), 1451

- Figuras iguales (corcheas): nº 1424, 1427, 1442, 1446, 1485, 1486, 1487, 1495
- Ritmo “dácilo”. Su presencia parece vincularse al la acentuación métrica del verso. Se encuentra en las siguientes composiciones: nº 1421, 1426, 1435, 1452, 1453, 1457, 1458 y 1459 (en 6/2), 1461, 1516, 1519

en 3/4 y Proporción menor

- Figuras de un compás de 3/4: silencio de negra-negra-negra, corchea con puntillo-negra-silencio: nº 1369, 1383 (versión de 1369)
- Similar a este ritmo pero en compás de proporción menor las composiciones nº 1394, 1400

2.8 3 Procedimientos retóricos ornamentales

Constituyen la *decoratio* del discurso, y raramente afectan al contenido. Están presentes tanto a la escritura de las partes vocales como de las instrumentales.

a) Recursos melódicos vocales ornamentales.

El Dúo nº 1475 identifica los procedimientos que Navarro utiliza habitualmente para ornamentar su discurso melódico, a los que denomina “gorjeos”, “bemoles” y “rodeos”. A estos hay que añadir referencias a la ornamentación vocal e instrumental usadas en la capilla y que aparecen en sus obras, y que ilustrar el texto “Voz” y “clarín”.

Imagen 15.7. Parte de tenor del dúo nº 1475:

A continuación se aborda el uso que hace de ellos Navarro en sus composiciones.

Los “gorjeos”.

Es la denominación que Navarro da a la *coloratura*. Esta denominación de “gorjeo” se ha mantenido en la diócesis de Orihuela aplicada a una sección ornamentada del *Araceli*, uno de los números que integran el Misteri d’Elx⁵⁶. Las coloraturas de

⁵⁶ VIVES RAMIRO, J.M^a.: op. cit. p. 248

Navarro son más discretas que las que usan sus contemporáneos de la capilla de Valencia, como Rabassa o Pradas⁵⁷, tanto en extensión como en dificultad, y pueden clasificarse por su uso en dos grupos. cadenciales y retóricas.

“Gorjeos” cadenciales.

Los “gorjeos” cadenciales se encuentran tanto en secciones a solo como polifónicas. Los gorjeos cadenciales en partes a solo son un recurso habitual en el romance hispano de las primeras décadas del s. XVIII, justo cuando aparecen en Navarro. Las segundas constituyen un rasgo vinculado a la tradición musical hispana la tradición hispana en la que se formó Navarro, pues aparecen ya en composiciones de su primera etapa⁵⁸. Este gorjeo cadencial en secciones polifónicas se asigna habitualmente al Alto, con menos frecuencia al tenor, y muy raramente en las voces extremas. El siguiente ejemplo es muy representativo de este recurso:

Imagen 15.8. Ejemplo de gorjeo cadencial a solo procedente de nº 1369. Final de Coplas.

⁵⁷ RIPOLLÉS, V.: op. cit. Remito a las composiciones que e ambos autores se describen en esta obra.

⁵⁸ Este tipo de gorjeos está por ejemplo ausente en las composiciones en romance de José de Vaquedano que se transcriben en GARCÍA JULBE, V. (trans), DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M. y VILLANUEVA, C. (ed): *La Polifonía Jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2002.

Imagen 15-9. Ejemplo de gorjeo cadencial en escritura polifónica. (Final estribillo de nº 1415. Coro 2º).

Otros ejemplos como el final de las coplas de este mismo villancico, incluyen el diseño de escala que al que hace referencia el Dúo nº 1475 y que luego va a incorporarse a la escritura instrumental.

“Gorjeos” retóricos.

Pueden estar sujetos a dos funciones: retórica descriptiva, que es la que usa Navarro más frecuentemente, y retórica significativa. Ambos presentan una escritura similar en la que adquieren gran relevancia los motivos vigorosamente rítmicos y la presencia de escapadas.

1. “Gorjeos” retóricos descriptivos. Se asocian a la representación del movimiento y de esta forma suelen coincidir con las palabras vuelen, corran, giren, aire, nubes, y similares. Muy raramente se asocia a otro tipo de términos.

Imagen 15.10. Ejemplo de gorjeo retórico descriptivo (nº 1369)

Gorjeo retórico descriptivo

Muy poco frecuente es la presencia de este recurso melódico en texturas policorales. En este sentido resulta excepcional el villancico a 12 n° 1433 “La noche que un Sol nace”. De nuevo el gorjeo sirve para ilustrar el movimiento, en este caso de los astros, aplicándose de nuevo a las palabras que indican movimiento: “Giren” y “vuelen”.

Imagen 15.11. Ejemplo de “gorjeo” retórico descriptivo en escritura policoral (n° 1433, estribillo).

Gorjeo retórico significativo en polifonía

2. “Gorjeos” retóricos significativos. Se aplican a palabras importantes del texto, normalmente situadas al final del mismo. En este sentido el tratamiento melódico de la palabra “Sol” en el Solo n° 1451, resulta muy ilustrativo de este procedimiento, por otro lado muy poco frecuente en Navarro.

Imagen 15.12. Ejemplo de “gorjeo” retórico significativo en escritura a solo (nº1451)

Bemoles.

A juzgar por el fragmento musical con que lo ilustra en el dúo nº 1475, se refiere a los cromatismos, en este caso tratados como “paso”. Este efecto no es muy frecuente en el romance de Navarro, y cuando lo utiliza lo hace con la intención de ilustrar el texto.

No obstante cabe destacar la importancia de este cromatismo en el lenguaje instrumental, donde es utilizado como elemento de coloración armónica. Un ejemplo de ello son las intervenciones instrumentales de las coplas del Villancico nº 1446 “Marche e campo”, que se transcribe en este trabajo, y que es similar al que se ofrece a continuación.

Imagen 15.13. Ejemplo de uso de “bemoles” en escritura instrumental (nº 1451)

Rodeo.

También se denominaba *circulatio*⁵⁹ y se corresponde con la denominación actual de “doble floreo”. Es un recurso muy frecuente en Navarro que emplea con dos usos principales: como ornamentación de partes instrumentales asignadas al violín, de lo cuál me cupo más adelante, y como configuración de cabezas temáticas. Navarro suele someter el “rodeo” a reiteración, tal y como ocurre en el siguiente ejemplo.

⁵⁹ BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p.217.

Imagen 15.14. Ejemplo de rodeo con *repercusio* o reiteración (nº1475)

d) Recursos melódicos ornamentales en las partes instrumentales.

Las partes de violín de los villancicos nº1475 y 1514, constituyen un ejemplo de la aplicación de estos procedimientos. En la imagen se localizan los procedimientos que habitualmente utiliza Navarro y que son los siguientes:

- “Escalas”. Recurso ornamental cadencial de origen vocal. (final tercer pentagrama, escala descendente).
- Motivos de batalla. Son muy habituales en la música hispana del s. XVII⁶⁰. Vinculado a él se encuentra la *repercusio* (reiteración) y el mencionado ritmo dáctilo en valores beves.

Imagen 15.15. Ejemplo de escritura instrumental (nº 1475)

A estos habría que añadir “bariolages” o arpegiados⁶¹ también presentes en Navarro.

- *Figuras diminutas y escritura flautulenta*. Tienen su origen como la anterior en las posibilidades instrumentales tal y como señala Lorente⁶² Un ejemplo de ello

⁶⁰ BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p. 216. lo comenta con ocasión de la música para órgano de Cabanilles.

⁶¹ *Ibidem*, p. 219.

⁶² BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p. 210.

es el persistente ritmo de corcheas del siguiente ejemplo, en el cuál también se aplica el procedimiento denominado *variatio* por Christoph Bernhard en *Tractatus compositionis* (1650)⁶³

Imagen 15.16. Ejemplo de escritura instrumental 2 (nº 1451).

Trinos, este recurso muy frecuente en la época tiene una presencia muy poco relevante en Navarro. En el siguiente ejemplo repiten el motivo de la voz, que alude al canto del pájaro⁶⁴.

Imagen 15.17. Ejemplo de escritura instrumental 3 (nº1514).

2.8.4 Procedimientos retóricos significativos.

Salvo en los villancicos de Chanza y Jocosos, juegan un papel fundamental en la *Inventio*, o invención de los motivos temáticos. Esta invención aspira a ilustrar musicalmente las ideas del texto. La combinación de estos temas significativos configuran la estructura de los estribillos episódicos, tanto binarios como episódicos. Cada “afecto” se ilustra con una melodía, armonía, ritmo, Compás, Tiempo y textura característicos, lo cuál influye en la sucesión de diferentes compases en el interior de muchos de los estribillos en estilo *madrigalesco*.

Salvo en el caso de las “locuciones retórico-musicales”, que se han localizado, Navarro no utiliza un repertorio cerrado de fórmulas para musicalizar el texto, sino que más bien el contenido del texto inspira en cada caso la invención del tema que lo ilustra.

⁶³ *Ibidem* p. 232

⁶⁴ *Ibidem* p. 229

Así por ejemplo en el villancico a 4 nº 1325 “Al dormir el Sol”, se inicia en una tesitura alta para representar el Sol.

No obstante se constata la presencia de un reducido grupo locuciones textuales presentes en diversas composiciones y que Navarro viste musicalmente de forma semejante cada vez que reaparecen. Este reducido grupo constituye un verdadero vocabulario musical, y funcionan de la misma forma que las *figurae* enunciadas Burmeister.

Estas locuciones retórico-musicales se enumeran en la *Tabla 15-34*, donde se denominan según el texto al texto que se asocian, y se agrupan bajo el epígrafe (columna) de la *figurae* con la que se corresponden. La denominación de esta *figurae* está tomada de Valls o de Christoph Bernhard y son las siguientes⁶⁵:

*De batalla*⁶⁶. Aparece con el texto Guerra, Ama y adquiere su mayor dimensión en el estribillo del villancico a las Santas Justa y Rufina nº 1511 “Toquen a embestir”.

*De ira*⁶⁷. Aparece asociado a negaciones. Figura con claridad en la segunda sección del estribillo del villancico a 4 nº 1345 “Al dormir el Sol”.

*Desesperación*⁶⁸. Está asociado a las palabras suspiro o morir. El ejemplo más elocuente que he encontrado es el siguiente:

Imagen 15.18. Ejemplo de “suspiro” (nº 1451)

En este grupo se incluye otra asociada al texto “piedad, favor”.

*Admiración*⁶⁹ Está asociado a las palabras escuchad y oíd, y a órdenes como volad y corred. Está presente en el estribillo del villancico de Kalenda nº 1487 “¡Qué nuevas armonías!”, y en el penúltimo movimiento del villancico en ópera nº 1486 “¡Qué misterio se esconde!”.

*Abrupción repentina*⁷⁰ Consiste en una interrupción momentánea y súbita del discurso para expresar algo diferente. Navarro la aplica a expresiones de asombro y a la

⁶⁵ Se proponen ejemplos contenidos en las composiciones transcritas a las que remito.

⁶⁶ BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p. 216.

⁶⁷ VALLS, F.: op. cit. fol 213r.

⁶⁸ *Ibidem* fol 213v

⁶⁹ *Ibidem* 213v

⁷⁰ *Ibidem* fol 213r

expresión del silencio como ocurre en el villancico en ópera nº 1486 “¡Qué misterio se esconde!”.

Tabla 15-34. locuciones retórico-musicales

Forma romance	De Batalla	De Ira	<i>Desesperación</i>	Atención	Silencio
Villancico Kalenda	1334: Arma, guerra 1391: Arma, y en instrm motivos de batalla, rodeos e imitación de clarines. 1359: sólo en instrumentos 1488: guerra, alarma 1456: guerra, arma 1415: guerra, arma		1359: Piedad favor 1488: piedad favor (C3)	1333: escuchad oyd 1415: oíd, parad, tened 1481: oyd, atended 1485: Quén llama quien gime 1485: oyd vivientes 1489: atended	1485: PM
Villancico Santa Justa	Bélicos: 1370: Guerra, Arma 1330: alarma, guerra 1338: guerra 1461: Guerra, alarma 1511: Guerra, Alarma		1370: Lamentos, Gime, llora, suspira y se lamenta.	1338: Oygan, Vengan	
VillancicoSm ° Sacramento	Motivos bélicos 1339: Alarma, guerra Motivos bélicos 1512: Toquen alarma 1446: Marche el Campo 1427: Guerra, Guerra, Guerra		Recurso retóricos: 1372: Desfallezco 1374: Suspiros, gemidos, sollozos, lamentos en est interior	1350: Volad, corred	
Villancico Navidad	1407 y 1499 Dáctilo: utilizado como onomatopeya de los tambores militares. Guerra, Guerra, Guerra Alarma, Alarma, Alarma Arma, Arma, Arma 1455 (silencio, guerra)	1345 No		1433 Volad, Girad, Corred 1426 (meced) 1366 (corred, volad) 1355 y 1345 (le mecen, le cantancorred, volad) 1392: Despertad 1331 (venid) 1347 (corred-volad)	1455: silencio
Villancico cantada a Nª Señora	1484: Retórica Alarma Guerra				
Villancico cantada Navidad	1379: Guerra				
Cantadas	1473 Arma, Guerra (Navidad)	1459: no	En graves: Lamentos. Ay Suspiros en 1504 (SStº)		

a) La locución “Guerra, Arma”

Todos ellos constituyen elaboraciones del propio Navarro excepto el motivo bélico Guerra y Alarma, cuyo origen merece un comentario. Considero que Navarro utiliza este motivo por primera vez en el Villancico a las Santas Justa y Rufina nº 1511 “Toquen a embestir”, fechado en 1695, y que se transcribe en el Apéndice⁷¹. Navarro debe extraer este motivo de una composición de Juan Blas de Castro. El compás 106 de “Toquen a embestir”, Navarro “copia” la locución “Guerra al Arma”, tal y como la viste, rítmica, melódica y armónicamente Juan Blas de Castro en un “A cuatro” destinado a la comedia *Desde las Torres del Alma*. Esta misma composición incluye también el texto Guerra, Guerra, Guerra, con los mismos rasgos melódicos y rítmicos con que lo utiliza Navarro. En la imagen 15.19 se plantean las semejanzas entre la composición de Navarro y la de Blas de Castro.

Imagen 15.19:

"Desde las torres del alma"
De Juan Blas de Castro

"Toque de embestir"
De Navarro Mathías

The image displays two musical staves side-by-side for comparison. The top staff is from 'Desde las torres del alma' by Juan Blas de Castro, and the bottom staff is from 'Toque de embestir' by Navarro Mathías. Both staves show a melodic line with lyrics underneath. A red rectangular box is drawn around a specific phrase in both staves, highlighting the similarity in the melody and rhythm of the words 'gue-rra, gue-rra, gue-rra, gue-rra'. The top staff is numbered 50 and the bottom staff is numbered 99.

⁷¹ El número de compás se refiere a la transcripción que aparece en el Apéndice.

Imagen 15.20:

"Desde las torres del alma"
De Juan Blas de Castro

"Toque en embestir"
De Mathías Navarro

El fragmento de la obra de Blas de Castro está extraído de un artículo de Luis Robledo en el cuál plantea en el teatro del Siglo de Oro, y especialmente en las obras de Calderón, la existencia de “estribillos musicales”, ampliamente conocidos, que los autores incluían en sus obras. Robledo propone como ejemplo dos “A cuatro” de Blas de Castro sobre el texto *Al arma, Guerra* e incluido en el *Cancionero de Sablonara*. Este estribillo “en las arias anteriores a la compilación de Sablonara (1624-1625), constituía un lugar común en el ambiente teatral. Al Arma, Guerra, era un estribillo con ciertas características musicales y literarias específicas bien conocidas por todos. Este modelo literario musical pasará enseguida a composiciones de tema religioso”⁷². Robledo cita la presencia de este estribillo en composiciones religiosas de Pedro Riquet y José de Torres. También señala que está presente en composiciones destinadas al teatro como “La estatua de Prometeo” de Calderón y en “Salir el amor del Mundo”

⁷² ROBLEDOS, L.: “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro” en *RM X*, 2 Sociedad Española de Musicología 1989, p. 493.

firmada Sebastián Durón en 1696, un año después que Navarro compusiera *Toquen a embestir* para las fiestas de santas Justa y Rufina.

La fidelidad de Navarro a la partitura de Blas de Castro, revela que la conocía bien, al menos auditivamente, pues de lo contrario la coincidencia entre ambos fragmentos sería más que notable. Sin embargo a mi juicio lo relevante no es el uso de una fuente u otra, sino la inclusión de esta locución retórico-musical en el repertorio de Navarro, y su pervivencia a lo largo de toda su trayectoria creativa, lo cuál revela la popularidad de este motivo músico-teatral, rasgo que subraya Luis Robledo. Considero que el vínculo entre el “a cuatro” de Blas de Castro y el villancico de Navarro, sería precisamente el teatro, lo cuál manifiesta que la relación del romance de Navarro con la escena son anteriores al establecimiento del aria, del recitado y del teatro lírico italiano.

La presencia de música cercana al auditorio para narrar hechos pasados, supone reforzar el carácter emocional de una música que aspira a conmover. Resulta de este modo un procedimiento paralelo al naturalismo, rasgo muy marcado en la imaginaria oriolana de ese momento, e hispana en general. “Guerra, Al arma” adquiere una gran presencia en las composiciones con instrumentos obligados, por lo tanto posteriores a 1713. Este hecho puede estar vinculado al episodio bélico de la Guerra de Sucesión. Esta locución reforzaría en los años de la posguerra su poder evocador, resultando doblemente rentable como recurso retórico emotivo.

Parte Tercera. Bloque 2. ANÁLISIS FORMALISTA DEL ROMANCE CEREMONIAL DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XVI: **Análisis músico-textual particular.**

En este capítulo se aborda el análisis de nueve composiciones representativas de diferentes momentos creativos de Navarro y que presentan rasgos diversos. Estas composiciones se han escogido por los siguientes motivos:

1. Criterio cronológico. Estas composiciones corresponden a diferentes momentos de la evolución creativa de Navarro. Dos de ellas, la primera y la última aparecen fechadas el resto se han datado según las pautas que aparecen en el Capítulo XVIII.
2. Criterio formal y estructural. Excepto las dos cantadas, corresponden a tipologías formales diferentes por lo que resultan representativas del abanico formal y estructural que Navarro vierte en sus composiciones en romance, tanto musical como textualmente. Las dos cantadas figuran para establecer relaciones entre ellas. Ambas presentan rasgos musicales diversos a todos los niveles, especialmente en lo estructural.
3. Criterio particular. En la elección se ha valorado que en la medida de lo posible fueran representativas del contexto histórico, musical y ceremonial oriolano. Las Santas Justa y Rufina son las patronas de Orihuela, y a ellas se dedica el villancico nº 1511 “Toquen a embestir”. De los cinco dedicados a ellas que figuran en este catálogo se ha escogido éste, además de por sus rasgos musicales, por el asunto de su texto, que narra la Reconquista de la ciudad de Orihuela. La festividad de la Virgen de la Asunción, dedicataria del dúo nº 1327 “¡Ah de las flores!”, se celebraba de forma muy especial no sólo en Orihuela, sino especialmente en Elche, ciudad donde Navarro residió desde muy corta edad, y donde ejerció como maestro de capilla antes de regir la de Orihuela. El texto de este villancico presenta además unos rasgos realmente notables. El villancico de chanza nº 1437 “Los moriscos como han visto”, considero que constituye un reflejo de buena parte de la

sociedad de Orihuela y su diócesis durante los años que vivió Navarro¹. Si bien es verdad que el tema de los moriscos no es exclusivo de Orihuela, aquí aparece tratado de forma peculiar; este rasgo se refleja fundamentalmente en dos elementos: presencia de términos correspondientes a la jerga morisca, que parecen estar recogidos de forma realista, aludiendo especialmente a un vocabulario gastronómico muy concreto, y que el auditorio debía conocer; por otro lado este texto no alude a los “arquetipos moriscos”, presentes habitualmente en los textos de este asunto².

4. Criterio de reutilización. Cuatro de las composiciones analizadas, n° 1511 “Toquen a embestir”, n° 1327 “¡Ah de las flores!”, n° 1487 “¡Qué nuevas armonías!” y n° 1486 “¡Qué misterio se esconde!”, presentan evidentes signos de que fueron interpretadas más de una vez, algunas de ellas como “Toquen a embestir”, en años sucesivos. Esta reutilización indica que existía algún tipo de preferencia por ellas, bien por parte del propio autor o por parte del auditorio. Son de alguna forma indicativas, aunque se desconozca el motivo, de los gustos musicales oriolanos durante el magisterio de Navarro.

En el análisis de cada una de estas composiciones hago constar el número con el que figuran en el catálogo, remitiendo de este modo a la ficha correspondiente. Por este motivo omito en el análisis los datos que ya figuran en ella, para no duplicar información.

Sólo hago mención en el análisis de las cuestiones particulares, pues las de carácter general se han expuesto en los capítulos precedentes. Entre ellas se encuentran cuestiones relativas a notación y significación de la notación modal, métrica y tímbrica, “disposición” de las partes y procedimientos de elaboración de materiales melódicos y rítmicos.

En el CD que acompaña este trabajo de investigación figura la interpretación de ocho de estas composiciones. Se trata de una grabación en directo de un concierto

¹ Sobre este asunto VILAR, J.B.: *Los moriscos en el Reino de Murcia y obispado de Orihuela*, Real Academia Alfonso X “el Sabio”, Murcia, 1987.

² Esta afirmación, y los argumentos que siguen se basan en un cotejo realizado de TORRENTE, A. y MARÍN, M.A.: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Edition Reichenberger, Kassel 2000.

patrocinado por el Excelentísim Ajuntament d'Elx, celebrado el 17 de Mayo de 2003 en el Gran Teatro de esa ciudad. La interpretación de la que fui director, se realizó según las pautas expuestas en este trabajo. Se procuró hasta donde fue posible, que el grupo reprodujera la “Música” de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro. Quiero hacer constar mi agradecimiento tanto al Ajuntament d'Elx como al Padre Antonio Hernández, cuya intervención fue decisiva para la interpretación de esta música.

Por último en lo referente al procedimiento y terminología analítica, remito a lo expuesto en el Capítulo XIV (**1.2 Terminología aplicada al análisis de la estructura musical**). En este epígrafe se exponen los motivos que me han llevado a aplicar la pauta del análisis distribucional.

1. Análisis de nº 1511, Villancico a 12 “Toquen a embestir” dedicado a las Santas Justa y Rufina.

La partitura se encuentra encuadrada, cosida como un cuadernillo y cuenta con una portada cuyo contenido es el siguiente:

A12.
Toquen a embestir.
Villc°. A las gloriosas
SStas. Justa y Rufina
Se puede hazer con violines
Navarro
Año 1695

Tanto la indicación de “se puede hacer con violines” como la presencia de una segunda letra dedicada a san Pedro manifiesta la reutilización de esta obra, incluso muchos años después de su composición, pues los instrumentos no fueron introducidos hasta las Navidades de 1713. Se trata de un villancico a 12 (SSAT-SATB-SATB) con dos acompañamientos uno a los coros 2º y 3º, destinado al órgano, y otro general para el arpa. La tonalidad es Re menor tanto en estribillo como en coplas, concluyendo el primero con la típica tercera de picardía.

Las coplas están escritas en compás ternario de proporción mayor; en el estribillo ocurre otro tanto salvo en dos fragmentos aplicados a solistas y que se corresponden con los compases 50-60, y 67-76 respectivamente que se desarrollan en compás ternario de proporción menor. En las partes corales las sílabas acentuadas se reservan rigurosamente a la parte fuerte del compás no siendo así en las partes a solo. En éstas es habitual que se abandone total o parcialmente la rígida métrica del compás y que aparezcan sílabas acentuadas en los tiempos débiles; esto se compensa dotando de mayor duración a las sílabas acentuadas. Como ejemplo de este procedimiento remito al primer solo del estribillo (c. 5-12).

Hay que destacar la ausencia de texto en las partichelas de bajo del 2º y 3º coros, evidencia de que siempre se interpretaron instrumentalmente. La suma de estas dos partichelas coincide melódicamente con la parte denominada “acompañamiento al órgano” y serían interpretadas por los dos bajones con los que contaba la capilla en 1695 como ya se ha expuesto en un capítulo precedente.

1.1 Estructura del Estribillo.

Responde a la estructura “madrigalesca binaria” con estribillo interno. Dejando de lado las cuatro secciones a solo que articulan el conjunto del estribillo y que reciben la mayor parte del texto de contenido argumental, las partes corales, en proporción mucho más extensas que las solistas, presentan diferentes ideas musicales asociadas con otras tantas ideas textuales. Estas ideas músico-textuales tienen un marcado carácter rítmico, pudiendo adaptarse a diversos diseños melódicos. Estas locuciones retórico-musicales reaparecen intermitentemente a lo largo de todo el movimiento creando una idea global de unidad.

Estas ideas musicales se asocian con los siguientes textos:

1. *Toquen a embestir, toquen al arma* (c1-5)
2. *Guerra, guerra, guerra* (c.24)
3. *Arma, arma, arma* (c. 25)
4. *Toquen los clarines y las caxas* (c. 28-29)
5. *Los clarines toquen* (c. 36-39)
6. *retumben las caxas* (c. 42-43)
7. *Al arma, al arma, al arma* (c. 61-63)
8. *Denle la victoria, pues mereció tal palma* (c. 80-83): similar a toquen a embestir.

La aparición de estas locuciones configura la estructura del estribillo en cuatro secciones, todas ellas rematadas por cadencias perfectas sobre la tónica de en Re menor, a lo que añaden la segunda y la última tercera de picardía en el acorde de tónica. Las tres primeras secciones presentan materiales musicales diversos todos ellos inspirados por el texto. En la última sección se reexponen todos los materiales temáticos de las tres precedentes.

1ª sección c. 1-33

2ª sección c. 33-49

3ª sección c. 50-79

4ª sección c. 80- 106

Las dos primeras secciones comparten los mismos motivos temáticos por lo que aparecen fuertemente imbricadas cosa que se refuerza por la presencia de una cadencia perfecta con tercera de picardía al final de la 2ª sección. La tercera sección presenta frente a las dos anteriores una gran independencia debido a la presencia de un motivo temático nuevo, a los dos extensos solos en compás mayor, y a la pérdida de importancia del Re menor frente a Fa mayor y su dominante Do mayor. De esta forma:

- la primera sección se cierra con el motivo *toquen los clarines y las cajas* con cadencia en Re menor: c. 30-32;

- la segunda sección se cierra con el motivo *arma, arma, arma* con cadencia en Re Mayor: c. 47-49;
- la tercera sección se cierra con el motivo *al arma, al arma, al arma* con cadencia en Re menor: c. 76-79;
- la cuarta sección se cierra con el mismo motivo que la segunda *arma, arma, arma* y también en Re Mayor: c. 104-106.

Por todo ello las cuatro secciones se agrupan en dos partes. La primera parte integra las secciones primera y segunda y concluye con una cadencia perfecta sobre Re con picarda. La segunda parte agrupa las secciones tercera y cuarta y concluye igualmente con una cadencia perfecta sobre Re con picarda. En ambos casos se utiliza como motivo cadencial *arma, arma, arma*. A partir de todo lo expuesto resulta evidente el interés del compositor en articular el estribillo en dos partes, y por lo tanto según la ya comentada estructura “madrigalesca binaria”, como se adelantó al iniciar de este análisis.

A continuación la tabla donde se resume la estructura mencionada:

Tabla 16-1

	Secciones y compases	Motivos melódicos corales	Cadencias y sus motivos
Primera parte c. 1-49 V-I Re menor con picarda	1ª sección c. 1-32	Toquen a embestir, toquen al arma (c1-5) Solo (5-12) cad. Re menor Solo (19-24) cad. Re menor Guerra, guerra, guerra (c.24) Arma, arma, arma (c. 25) Toquen los clarines y las caxas(c. 28-29)	<i>toquen los clarines y las cajas</i> Re menor: c. 30-32.
	2ª sección c. 32-49	Solo(32-36): <i>Toquen a embestir, toquen al arma</i> cad. Re menor Los clarines toquen (c. 36-39) <i>Guerra, guerra, guerra</i> Retumben las caxas (c.42-44) <i>Arma, arma, arma</i>	<i>arma, arma, arma</i> Re mayor: c. 47-49.
2ª parte c. 50-106 V-I Re menor con picarda	3ª sección c. 50-79	Solo (50-60): <i>Que ya otra Judith</i> Fa Mayor-Re menor. En compás C3(el resto compás ternario de proporción mayor). Al arma, al arma, al arma (c. 61-63) Solo (70-77): <i>Que vencedoras</i> Re-Do-Fa-Re menor. En compás C3	<i>al arma, al arma, al arma</i> Re menor: c. 76-79.
	4ª sección c. 78-106	Denle la victoria pues mereció tal palma (c.80-83) <i>Al arma, al arma, al arma.</i> <i>Los clarines toquen</i> <i>Retumben las caxas</i> <i>Guerra, guerra, guerra</i> <i>Arma, arma, arma.</i>	<i>arma, arma, arma</i> Re mayor: c. 104-106.

Por otro lado nada tiene que ver esta disposición del material melódico con el planteamiento armónico global que parece no existir. El único plan armónico consiste en iniciar y concluir cada elemento estructural en la misma tonalidad que en este caso es la de Re menor. En realidad el movimiento armónico parece estar inspirado por el melódico, lo cual resulta especialmente evidente en los solos de la tercera sección.

1.2 Estructura de las coplas.

Toquen a embestir presenta en total 8 coplas. El compás utilizado es el mismo que el estribillo: compás ternario de Proporción Mayor transcrito en 3/2.

a) Intérpretes.

Los intérpretes de cada copla son los siguientes:

1ª copla: Tenor del primer coro.

2ª copla: Alto del 2º coro.

3ª copla: Tiple 2ª del primer coro.

4ª copla: Alto del primer coro.

5ª copla: Tenor del segundo coro.

6ª copla: Altos del primer y segundo coro.

7ª copla: Tiple 1ª del primer coro.

8ª copla: Coro primero (SSAT), alto y tenor del segundo coro y tenor del tercer coro (éste último cantor el único que ha intervenido previamente).

Todas las coplas presentan un continuo denominado “Acompañamiento general” que realizaría el arpa, y en aquellas que intervienen intérpretes del segundo o tercer coro, se añade otro continuo denominado “Acompañamiento al segundo y tercero coro” destinado al órgano. En la particella de este último y sobre su primera intervención aparece la abreviatura “flau” que hace referencia al uso del registro de flautado del órgano.

b) Relación estructural entre texto y música.

Las primeras 7 coplas presentan estructura estrófica sobre un mismo bajo y la copla octava es libre. En las primeras se narra la reconquista de la ciudad de Orihuela centrándose en la figura heroica de Armengola y la ayuda milagrosa de las Santas Justa y Rufina. La 8ª copla es una especie de alabanza y acción de gracias a las Santas Justa y Rufina. El carácter narrativo se ve reflejado en la estructura global de las coplas: las ocho coplas se suceden sin solución de continuidad prescindiendo de estribillo pie, pero hiladas por un breve fragmento instrumental realizado por el “acompañamiento” que realiza la función de enlace armónico entre cada una de ellas. Este enlace armónico aparece por primera vez en los compases 10-11 y consta de tres acordes con funciones de cadencia perfecta a Re menor (IV-V-I), tonalidad tanto del estribillo como de las coplas. Este enlace se repite a continuación de la 8ª copla para volver al estribillo pero en este caso resuelve en un acorde de Re Mayor es decir con tercera de picardía. La presencia de este enlace es prueba inequívoca que tras las coplas se repetía el estribillo, como parece que era habitual en los villancicos de Navarro. El carácter narrativo y lineal de las coplas también se refleja en el hecho de que sólo la cadencia de la última copla cuenta con tercera de picardía.

c) Construcción melódica y disposición harmónica y textual.

La última copla presenta una textura diferente respecto a las anteriores. Esto se debe al diferente contenido de esta copla respecto a las otras siete. Para las primeras siete coplas (que como hemos dicho narran la conquista de Orihuela), el compositor escoge la escritura

silábica a solo (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 7ª coplas) o a dúo (la 6ª copla), que en ambos casos permiten una fácil comunicación y comprensión del texto. La elección de la escritura a dúo para la 6ª copla tiene una razón simbólica, pues esa copla alude a la aparición de las dos santas en forma de estrellas; de esta forma la escritura a dos voces que se mueven imitativamente son metáfora musical de las Santas Justa y Rufina. La aparente monotonía se rompe con la adjudicación de cada copla a un solista diferente. La última copla está escrita a siete voces solistas agrupadas en dos coros formados uno por las voces del primer coro y el otro por las voces restantes (alto y tenor del 2º coro y tenor del 3º). Esta copla presenta una escritura policoral e imitativa que contrasta vivamente con el resto de las coplas funcionando como una especie de colofón de las mismas. Este diferente vestido musical refleja además el carácter de alabanza y acción de gracias del texto de esta copla.

La relación de las coplas con el estribillo no va más allá del ámbito armónico de Re menor y del uso del mismo compás que la mayor parte de aquél, pues el material melódico de las coplas es nuevo. Las melodías de las primeras siete coplas, incluida la 6ª a dúo de altos, están construidas sobre un mismo bajo de 10 compases, según el procedimiento que Valls describe como *trocado*³. Aunque todas ellas son diferentes comparten similares células melódicas que dotan al conjunto de todas ellas de gran cohesión, hasta el punto que parece que escuchamos siempre la misma melodía. Debemos destacar la vaguedad tonal tanto del bajo como de la melodía, pues el Re menor sólo resulta claro en el primero (c. 1-3) y último tramos (c. 9-10) melódicos de cada copla. El único plan armónico que parece existir es evitar la cadencia a la tonalidad principal Re menor hasta el final de cada copla.

Las melodías de las siete primeras coplas se articulan en una frase musical dividida en dos semifrases, y estas a su vez en dos incisos; cada inciso corresponde con un verso de la copla:

1ª semifrase c. 1-6: se inicia en Re menor y cadencia en Fa mayor. El mi bemol del c. 4 corrige el tritono y realiza en el bajo un giro cadencial eolio sobre la dominante típico de Navarro. Musicaliza los dos primeros versos con silencio entre ellos.

2ª semifrase c. 6-10: Se inicia en si bemol y termina en Re menor. El mi bemol del c. 7 funciona como IV de si bemol. Musicaliza los dos últimos versos sin solución de continuidad.

Cada una de estas semifrases consta melódicamente de dos incisos que corresponden cada uno con un verso. El material melódico de cada uno de estos incisos en

³ VALLS, F.: op. cit. fol. 122r y ss.

cada una de las coplas es similar pero en diferente posición interválica respecto del bajo. Esto da lugar a diferentes versiones de una misma melodía.

En la siguiente tabla se describe la articulación melódica y armónica de las siete primeras coplas.

Tabla 16-2.

Secciones y compases	Incisos, motivos y cadencias	Otros
c. 1-6 1ª semifrase	1-3 IV-V Re menor Motivo alfa	Primer verso
	3-6 V-I Fa Mayor Motivo beta	Segundo verso
c. 6-10 2ª semifrase	6-9 VII-I Si bemol Mayor Motivo gamma	Tercer verso. La cadencia melódica en 8.3 pero la del bajo armónica entre 8.3-9.1
	8-10 V-I Re menor con picarda. Motivo delta (ausente en 1ª y 6ª copla).	Cuarto verso.

En el primer inciso de la 2ª semifrase (c. 6-9.1) el bajo adquiere personalidad melódica al realizar unas progresiones tonales de tercera dentro del ámbito de Si bemol Mayor. Estas progresiones también son imitadas por la voz superior en ese mismo inciso (c. 6.3-8.2). Estas progresiones carecen de tensión armónica constituyendo un mero diseño melódico que constituye el citado motivo delta.

Como ya hemos dicho la octava copla a diferencia del resto posee una escritura policoral; las siete voces que intervienen se dividen en dos coros uno formado por las voces del primer coro y el otro por las restantes (alto y tenor del segundo coro y tenor del tercero). Sin embargo únicamente es la textura lo que diferencia a esta copla de las anteriores, pues están aquí presentes los elementos motivicos del resto de las coplas tanto del bajo como de las voces superiores, de tal forma que esta copla es una variación textural y desarrollada del material expuesto en la primera copla. Globalmente se divide en dos periodos que se corresponden respectivamente con la primera y segunda semifrases del resto de las coplas. La relación del primer periodo con la primera semifrase es absolutamente paralela pues están contruidos sobre el mismo bajo. De esta forma se divide en dos subperiodos correspondientes a los dos incisos de aquella, y en ambos casos se utilizan los mismos motivos melódicos denominados alfa y beta.

Estructura de la octava copla:

Tabla 16-3.

Periodos y compases	Subperiodos, motivos y cadencias	Otros
c. 71-76 1ª periodo	71-73 V-V Re menor Motivo alfa	Primer verso Coro 1 Textura homofónica. Mismo bajo que en resto de coplas
	73-76 V-I Fa Mayor Motivo beta	Segundo verso Coro2 y coro 1. Textura imitativa. Mismo bajo que en resto de coplas.
c. 76-88 2ª periodo	76-81 V-I Fa Mayor Motivo gamma (c.77, 79)	Tercer verso. Primer inciso (c.76-78): coro 1, V-I Si bemol Mayor. Textura imitativa Segundo inciso (c.78-81): coro 2, si bemol M (c. 79-80), V-I Fa Mayor (c. 80-81). Textura imitativa.
	8-10 V-I Re menor con picarda. Motivo nuevo(alto 2º coro c. 81-83)	Cuarto verso. Primer inciso (c. 81-83): coro 2, V-I Re menor. Textura imitativa. Segundo inciso (c. 82-86): coro 1, V-I Re menor. Textura imitativa. Tercer inciso (c. 86-88): coro 2 y 1, V-I Re menor con picarda. Textura imitativa. Enlace harmónico (c. 88-1): sólo bajos (arpa y órgano) IV-V-I Re menor con picarda.

Es preciso destacar en esta composición la preocupación del compositor por la claridad estructural. A pesar de utilizar la técnica policoral tanto en esta última copla como en el estribillo, la estructura de la pieza resulta audiblemente comprensible gracias a la acumulación de voces en las cadencias que delimitan cada uno de los elementos estructurales. De esta forma, los dos coros que intervienen en esta copla se unen en los tramos finales del primer y segundo periodo de la misma forma que ocurre en el estribillo, mientras que en el resto se habían alternado plásticamente. Este interés por la claridad estructural en movimientos policorales es un rasgo plenamente barroco pues crea un plástico efecto de perspectiva.

1.4 Texto

Como ya hemos comentado este villancico está dedicado a las Santas Justa y Rufina, pero además las particellas cuentan con la adición de una segunda letra dedicada a San Pedro. A la izquierda el texto original dedicado a las Santas Justa y Rufina y a la derecha la versión dedicada a San Pedro

Se colocan en **negrita** las secciones del estribillo que corresponden a los solos.

(Estribillo)

Toquen a embestir

Toquen al arma

Que Armengola

Valiente Amazona

Al fiero Otomano

Le tiene en campaña.

Toquen a embestir

Toquen al arma

Que luciente Sol

en tímida noche

dexa eclipsada

la Luna Otomana.

Guerra, guerra, guerra,

Arma, arma, arma,

Toquen los clarines y las caxas.

Toquen los clarines

Guerra, guerra, guerra

Retumben las caxas

Arma, arma, arma,

Que ya otra Judit mas bella

Con disfraces tresarmada

Del Otomano Olofernes

Vence el fuerte

Y corta la serviz más alta.

Al arma, al arma, al arma,

Que vencedoras publican

las armas Orcelitanas

El triunfo que a dos estrellas deven,

Parecidas como dos hermanas.

Al arma, al arma, al arma,

Denle la victoria

Pues mereció tal palma,

Al arma, al arma, al arma,

Los clarines toquen,

Retumben las caxas,

Guerra, guerra, guerra,

Arma, arma, arma.

Toquen a embestir

Toquen al arma

Que el Alcides

Valiente del cisco

A fiero enemigo

Le tiene en campaña.

Toquen a embestir

Toquen al arma

Que luciente Sol

la tímida noche

dexa uencida

y la deja asombrada.

Guerra, guerra, guerra,

Arma, arma, arma,

Toquen los clarines y las caxas.

Toquen los clarines

Guerra, guerra, guerra

Retumben las caxas

Arma, arma, arma,

Que ya la verdad esgrime

Oy San Pedro en vez de espada

Y al infernal Olofernes

Quita el fuerte

Y toma posesion más alta.

Al arma, al arma, al arma,

Que vencedor le publican

las armas mas soberanas

El triunfo que a Pedro deven,

Pues en el está la Iglesia bien fundada.

Al arma, al arma, al arma,

Denle la victoria

Pues mereció tal palma,

Al arma, al arma, al arma,

Los clarines toquen,

Retumben las caxas,

Guerra, guerra, guerra,

Arma, arma, arma.

Coplas solas y a 7

Opresa Origüela vieron
duras leyes africanas
sin más alivio a sus quejas
que el de sus ansias.

Verduo un Rey moro intenta
Hecho Herodes de su saña
De inocentes nobles pechos
Cortar gargantas

Sube al castillo animosa
La Judit orcelitana
Disfrazadas las tres furias
En las tres gracias.

Transformanse en tres campeones,
Y de la atalaya matan
Las guardas inadvertidas
De que tal aya.

Al Rey degüellan y a quantos
Moros hallan en la plaza,
Sin advertir que es empresa
Descabezada.

Dos estrellas se aparecen
De influencias tan contrarias
Que al paso que unos alientan
Otros desmayan

Las Santas Justa y Rufina
Estrellas como el Sol claras
Lucieron cuando la Luna
Se vio menguada.

Desta ciudad son Patronas
Y debe mas que a sus armas
A protección más (tan) segura
Vitorias tantas.

Opreso a San Pedro vieron
duras Leyes ciencias falsas,
mas nuestro santo entendía
todas sus magias

Falso Simón mago
Quiso con su astucia conservarlas
Sino que tambien su astucia
Le salio falsa

Llegole el tiempo a San Pedro
de subir a la Tiara
y vió Simon la subida
de su bajada

El buen Pescador de Christo
sacolo a argüir a plaza
y al Pobre en falsos latines
me lo pescaua

Sus falsedades entonces
quiso probar con su magia,
y alzandose por el ayre
se desayraua.

Queda vencida su astucia
la gente desengañada
San Pedro con su vitoria
Y con su palma.

Hereda la Iglesia el triunfo
quedando en to ensalzada
pues tan lucidas vitorias
por Pedro alcanza

Es gran Patrón de esta villa
que agradecida consagra
tan reuerentes obsequios
en fiestas tantas

2. Análisis de nº 1327, Dúo ; *Ah de las flores!*, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora.

Composición a Dúo con bajo cifrado que debió ser compuesta antes de 1700. La partichela de bajo es autógrafa y se anota en claves altas con armadura natural y final en Re, lo cuál se corresponde con Sol M. Sin embargo las partichelas vocales destinadas a dos altos no son autógrafas, se encuentran en claves bajas con final en Re y dos sostenidos en la armadura, tal y como corresponde con ReM. La diferente notación de bajo y voces refleja que la obra originalmente estaba destinada a dos tiples, y que posteriormente se transportó al registro de Altos. La razón e esta transformación se encuentran en una cuestión de recursos humanos. El Consell de Elche demandaba tiples a la capilla oriolana para la fiesta de la Asunción lo que dejaba con escasos intérpretes de esta voz a la “Música”; para suplir esta falta Navarro debió transportar esta composición a la tesitura de alto, cuya intervención no solía ser demandada desde la villa ilicitana⁴.

El análisis y la transcripción se ha realizado a partir de la versión tonal de las partes vocales conservadas, es decir para dos altos, por lo que ha sido necesario transportar la partichela de acompañamiento a la posición de estos.

2.1 Estructura del estribillo

Presenta estructura “madriguesca binaria” con un estribillo interno que aparece al final de cada una de las dos secciones.

Cada idea del texto recibe un motivo musical diferente, cuya articulación melódica corresponde con la extensión de cada verso del poema. Estas ideas musicales que se corresponden en extensión con el contenido de cada uno de los versos, es sometida a procedimientos imitativos.

La articulación global de este movimiento se resume en la siguiente tabla:

⁴ Sobre este asunto remito al Capítulo VIII, donde se comentan las peticiones por parte de los Electos de Elche al cabildo oriolano de cantores e instrumentistas de su capilla, durante el magisterio de Mathias Navarro en la sede orcelitana.

Tabla 16-5.

Estructura global		Articulación melódica	cadencias	Otros
Primera parte	A 1-13	a1 1-8	V-I Re M	2ª voz imitación a la 4ª descendente (V) del 1-5. Del 6 al 7 imitación a unísono.
		a2 8.2-10.1	V-I Re M	2ª voz imitación a la 4ª ascendente
		a3 11.2-13	V.II-II (V.V) Re M	2ª voz imitación a la 5ª descendente.
	Est	13-15.1	V-I Re M	2ª voz imitación a la 5ª descendente
Segunda parte	B 15.2-28	b1 15.2-17	V.V-V Re M	
		b2 17-19	V.II-II Re M	Imitaciones a la 4ª descendente
		b3 19-21.1	V-I Re M	Imitaciones a la 4ª descendente
		b4.1 21.2-25	I-V Re M	Imitaciones a la 4ª ascendente y 5ª des
		b4.2 25-28	V-I Re M	Imitaciones a 4ª ascendente La 1ª voz imita a la 2ª.
	Est'	29-32	V-I Re mayor	Voces superiores idénticas a E entre 29.2 y 31. El bajo arreglos de octava.

2.2 Estructura de las coplas.

Textualmente se trata de una sextilla a la que se le aplica el procedimiento de laberinto de versos, con cierto aire de glosa. Musicalmente tiene una estructura estrófica elaborada.

Tabla 16-6.

Versificación	Estructura musical	Articulación melódica compases	cadencias	otros
1ª copla	C1 33-46 (alto 1)	c1.1 33-37.1	V.VI-VIM Re M	Versos 1 y 2
		c1.2 37.2-41	V-I Re M	Versos 3 y 4
		c1.3 41-45.2	V-I Re M	Versos 5 y 6
		e 45.2-46	IV-V-I Re M	Solo continuo
2ª copla	C2 47-55 (alto 2)	c2.1 47-51.1	V.VI-VIM Re M	Versos 1 y 2 Es igual que c1.1
		c2.2 51.2-54.2	V-I Re M	Versos 3 y 4
		e 54.2-55	IV-V-I Re M	Solo continuo Es igual que “e”
	C3 56-61 (alto 1 y 2)	c3.1 56-58.1	V.VI-VI Re M	Verso 5 Imitación a la 4ª descendente
		c3.2 58.1-61	V-I Re M	Verso 6 Imitación a la 4ª descendente.

Considero que tanto en estribillo como en las coplas la sucesión de fragmentos de corto aliento cada uno correspondientes a un verso revela que el discurso melódico está inspirado en la versificación del texto. Cada una de las frases musicales presenta un diseño melódico en arco y se divide en dos semifrases, correspondientes cada una de ellas a un verso de la copla. Como resultado se obtiene un discurso melódico fragmentario pero eficaz para reflejar el contenido y estructura del texto.

Esta técnica de musicalizar un texto constituye un rasgo muy característico de Navarro pues está presente en todas sus composiciones en romance, tanto en la primera como en la segunda etapa.

Texto.

(Estribillo)

Ha de las Flores
 Ha de los Astros
 Quien es ese prodigio de ardores
 Quien es ese matiz de los campos
 Que Sol ilumina
 Que puebla de rayos
 El viento
 La esfera
 El tiempo

Los años.
 Ha de las Flores
 Ha de los Astros,
 Díganlo, cántenlo
 Si es Flor
 Si es Estrella
 Pues luce y florece
 Pues arde y descuella
 Por luz de las Flores
 Por flor de los rayos
 Díganlo, cántenlo
 (Por luz de las Flores, de las Flores
 Por flor de los rayos, de los rayos,
 Díganlo, cántenlo).

Coplas

María en la tierra *brilla*
 Sol de cambiantes *milagros*
 Trono sagrado *de luzes*
 Sacro parangón *de astros:*
 María, Sol, trono, sacro
Brilla milagro de luzes de astros

Reina de la gloria *Luce*
 Luna ilumina *los campos*
 Matiz el aire *puliendo*
 Rayo los cielos *brillando:*
 Reina, Luna, matiz, rayo
Luce los campos, puliendo, brillando.

Flagra suavidades *dulces*
 Rosa no siente *desmayos*
 Lirio tributa *fragancias*
 Nardo produce *regalos:*
 Flagra, rosa, nardo, lirio,
Dulces desmayos, fragancias, regalos.

Vive eternizado *Fénix,*
 Río de gloria *sagrado*
 Fuente copiosa *de gracias*
 Mano de poder *colmado.*
 Vive, Río, Fuente, Mano,
Fénix sagrado de gracias colmado.

3. Análisis de nº 1345, villancico a 4 “*Al dormir el sol*”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.

Es un villancico de Navidad a 4 voces con bajo continuo destinado a los maitines de Navidad por los motivos que se exponen en los Capítulos X y XI, y, a partir de su contingente vocal pudo compuesto entre 1692 y 1700⁵.

El texto se organiza según la estructura poemática denominada villancico. El estribillo se organiza a modo de “ensalada” y las coplas responden a la estructura estrófica denominada pie y que en este caso constan de cinco versos, los cuatro primeros la mudanza y el quinto el estribillo pie. La mudanza se construye a modo de glosa pues cada uno de sus primeros cuatro versos repite otro del estribillo.

3.1 Estructura del estribillo.

Musicalmente el estribillo se organiza según una estructura “madrigalesca binaria”, que en este caso resulta perfectamente evidente por el Compás *con ayre* con el que debe interpretarse la segunda parte, que con pequeñas modificaciones, se repite como estribillo pie en cada copla. Esta segunda parte viste únicamente el verso: *no le despierte, no*.

La primera parte del estribillo presenta una articulación melódica típicamente madrigalesca; se integra por una sucesión de periodos musicales con ideas temáticas y tratamientos texturales diversos, que se corresponden con otras tantas ideas del texto. Sin embargo la segunda parte del estribillo presenta una única idea poético musical que aparece elaborada musicalmente de tres formas diferentes (en el estribillo, en el estribillo pie de las coplas impares, y en el de las pares), sin que las transformaciones que presenta en cada caso no afecten a la personalidad de este periodo.

Tabla 16-7.

Estructura global	Articulación melódica	Cadencias	otros
Primera parte	A, c.1-4	V.II-II Re M	Los finales de los tres periodos son homofónicos y a todas las voces.
	B, c.4-8	IV-V Re M	
	D, c.8-15.1	IV-V Re M	
Segunda parte, (Est.pie) <i>Con ayre</i>	E1, c. 15.2-19	V-I Re M	
	E2, c. 20	V.V-Vm ReM	
	E3, c.21-22	V-I Re M	

⁵ La datación se basa en la pauta cronológica establecida en el Capítulo XVII.

3.2 Estructura de las coplas

Musicalmente corresponde las coplas se organizan según la estructura estrófica elaborada con estribillo interno; éste último repite con pequeñas alteraciones la segunda sección del estribillo que acoge únicamente el verso *no le despierte, no*.

Tabla 16-8.

Versificación	Estructura musical	Articulación melódica compases	cadencias	otros
1ª y 3ª coplas	c1	c1.1 23-25	II-I Re M	Tiple 1
		c1.2 25-26.1	V-I Sol M	Solo bajo
		c1.3 26-27.1	IV-I Do M	Tiple 1
		c1.4 27.2-28	IV-V-I ReM	Tiple 1
Est-pie <i>Con ayre</i>	E1 29-33.1		V-I Re M	A cuatro voces. El primer periodo idéntico en responsión de coplas y estribillo.
	E2' 33.2-34.1		V.V-V Re M	
	E3' 34.2-35		V-I Re M	
2ª y 4ª coplas	c2	c2.1 36-38.1	II-I Re M	Tiple 2. Igual que c1.1
		c2.2 38-39.1	V-I Sol M	Solo bajo. Igual que c1.2
		c2.3 39.1-40.1	V-I Do M	Tiple 2. Igual que c1.3
		c2.4 40.2-41	IV-V-I Re M	Tiple 2. Sólo un cambio rítmico respecto a c1.4
Est-pie <i>Con ayre</i>	E1 42-46.1		V-I Re M	A cuatro voces. El primer periodo idéntico en responsión de coplas y estribillo.
	E2' 46.2-47.1		V.V-V Re M	
	E3' 47.2-48		V-I Re M	

Texto.

Se resaltan en colores los versos del estribillo que se glosan en cada copla; coinciden en el color aquellos que se cantan con la misma música en cada una de las dos secciones de la estructura estrófica elaborada sobre la cuál se desarrolla la musicalización de las coplas. Aparece en negrita el texto e la segunda parte del estribillo que se repite en cada copla como estribillo pie.

(Estribillo)

Al dormir el Sol
 En brazos del alva
 Le mezen,
 le apluden,
 le cantan
 Con dulce primor
 Los Ángeles puros
 Los zéfiros gratos
 Las fértiles flores
 Las líquidas fuentes
 Y todos unidos
 dicen a una voz
No le despierten, no.

Coplas

1ª

Los ángeles puros
 Con dulce canción
 La cuna le emzen
 Al dormido amor.
No le despierten, no.

2ª

Los zéfiros gratos
 Con huella veloz
 Moviendo las plantas
 No pisan la flor.
No le despierten, no.

3ª

Las fértiles flores
 Con salva de olor,
 Perfumes exalan
 En suave prisión.
No le despierten, no.

4ª

Las líquidas fuentes
 Con músico son
 De blandos murmúreos
 Le adormecen oy.
No le despierten, no.

4. Análisis de nº 1437, Villancico de chanza a 8 “*Los moriscos como han visto*”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.

Villancico de chanza a 8 sin introducción. A partir de los nombres de cantantes que presenta debió componerse entre 1709 y 1714⁶. El texto consta de introducción, estribillo y coplas; éstos dos últimos presenta los mismos rasgos de la composición anterior, salvo que la mudanza de cada pie no constituye glosa. El estribillo presenta estructura de ensalada en este caso más evidente por la presencia de fragmentos en jerga morisca o algarabía. El texto de la introducción no recibe tratamiento musical autónomo de forma que se incorpora a la sección musical denominada estribillo. Las dos secciones, estribillo y coplas se desarrollan en Tiempo Ternazo de Proporción Menor.

4.1 Estructura del estribillo

Musicalmente el estribillo se organiza a partir de la “estructura melismática”. El periodo inicial de la primera parta acoge el texto de la introducción que adquiere personalidad propia en base a su métrica ternaria simple, frente al resto que se desarrolla en binario compuesto. La mayor parte del texto se adjudica a solistas, lo cual le dota de cierto carácter dramático rasgo habitual de los villancicos de chanza. Esto último está reforzado por el hecho del uso del habla morisca o algarabía. Las partes corales se reservan al estribillo interno, que en las coplas se repite a modo de estribillo-pie.

En la siguiente tabla se esquematiza la estructura del estribillo.

⁶ Las cuestiones cronológicas se abordan en el Capítulo XVII.

Tabla 16-9.

Estructura global		Articulación melódica	cadencias	otros
Primera parte 1-19	A 1-19 Solo inicial	a1 1-6	V-I La m	Tiple 1º Coro solo. Cada frase dividida en dos semifrases, la 2ª transposición una 4ª descendente de la primera, y correspondiendo a un verso del poema. En ritmo ternario simple. Recuerda a la tonada inicial.
		a2 6-10	V-I Sol M	
	Estribillo interno	e1 10-12	V-I Sol M	Solo Tenor 2 1º Coro Binario compuesto
		e2 12-19	V-I Sol M	Policoral Binario compuesto
Segunda parte 19-44	B	b1 19-21	V-I Sol M	Solo tiple y alto 1º coro Binario compuesto
		b2 21-23	V.V-V Sol M	Solo tenor 2 1º coro Binario compuesto
		b3 23-26	VII.V-V Sol M	Solo tenor 2 1º coro Ternario simple
		b4 26-30.1	VII.V-V Sol M	Solo tenor 2 1º coro Binario compuesto
	Estribillo interno	e1 30.2-32.2	V-I Sol M	Solo tenor 2 1º coro Binario compuesto Igual que “e1”
		E’2 32.2-37.2	V-I Sol M	
		E’3 37.2-42	V-I Sol M	
		E’4 43-44	V-I Sol M	

4.2 Estructura de las coplas.

Las coplas presentan estructura estrófica elaborada. Las seis coplas se agrupan en dos bloques de tres estrofas cada uno de ellos rematado por estribillo-pie. Ambos bloques repiten la misma música.

Las 6 coplas con las que cuenta este villancico están construidas sobre el mismo bajo de siete compases. Además la tercera y la sexta son idénticas. Los motivos melódicos que las conforman están extraídos de los compases 26 al 32 del estribillo, siendo incluso los 5 compases últimos de cada copla harmónicamente idénticos a los correspondientes del estribillo. Existe dos responsiones idénticas, en las que intervienen todos los intérpretes del villancico tras las coplas 3ª y 6ª. Esta responsión es una armonización a 7 de la melodía de “e1”, compases 10-12 del estribillo.

Las coplas están distribuidas entre diferentes solistas excepto la 3ª y la 6ª que coinciden en el tenor del 2º coro. No obstante una anotación en la partitura y en la particella correspondiente nos indica que la 3ª y la 6ª copla debían ser realizadas por diferentes intérpretes de la voz de tenor del 2º coro, en concreto la 3ª la debía interpretar un tal Pedro y la 6ª un tal Vicente. Esto es un dato muy importante por dos razones: por un lado sitúa temporalmente la composición, o por lo menos la interpretación, del villancico y nos indica que el segundo coro era realizado por más de un intérprete por voz, leyendo todos de la misma particella.

Las partes de tenor eran interpretadas por cantantes de una tesitura más grave, lo cuál explica la tesitura de barítono de muchas partes de tenor de obras de Navarro. Vicente Pujol a quien iba destinada la 6ª copla ocupaba la plaza de contrabaxo.

Cada copla consta de tres frases. La adjudicación de cada una de ellas es la siguiente:

1ª copla: Tiple del primer coro.

2ª copla: Tenor 1 del primer coro.

3ª copla: Tenor del segundo coro (Pedro).

4ª copla: Tenor 2 del primer coro.

5ª copla: Alto del primer coro.

6ª copla: Tenor del segundo coro (Vicente).

Tabla 16-10.

Versificación	Articulación melódica compases	cadencias	otros
coplas	c1 1-3.1	V-I Sol M	solista
	c2 3.1-5.1	V.V-V Sol M	
	c3 5.2-7	V-I Sol M	
Estribillo-pie (Sólo tras la 3ª y la 6ª coplas)	e1 7.2-9		A 7. Policoral Mismo bajo que c3

La tercera frase de cada copla (c3) se corresponde siempre con el mismo texto y con la misma música que la del estribillo-pie salvo en el caso de la 5ª copla en que sólo coincide el texto.

Texto(Estribillo)

Los moriscos como han visto
 Al Dios Niño en un Portal
 Quieren oy con algazara
 Su venida celebrar.
 Al zonior Alá,
 la zalé zalá
 Que eztar boniquito
 El diozo chiquito
 Y come carnuz
 Con el alcurcuz,
 Que zaber
 mejor
 que mel,
 Y no beber
 Ni vino ni arrope,
 Ni tocinillo,
 Ni paztelilio,
 Ni el alquicerá
 Al zonior Alá,
 la zalé zalá.

Coplas

1ª.

Un cavallo il Moro
 Le tray alazán,
 Por si en el Buey quiere
 Mi Rey torear
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

2ª.

Por librar garganta
 Oro que le dan,
 Compre gargantillaz
 Al zonior zan Blaz
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

3ª (Pedro).

Un alfanje corvo,
 Le traer que dar,
 Para que ha Mahoma
 De en la bola un zas,
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

4ª.

Un collar famozo
 a Mahoma tray,
 que como eztar berro
 mui bien le ezará
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

5ª.

Al pie de María
 El berrete echar,
 Con que media luna
 En zu pie merar
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

6ª (Vicente).

Ya no ser Amete
 Que crestiano eztar,
 Y en vez de Alcurcuz,
 Comer vino e pan
 Al zonior Alá
 la zalé zalá.

5. Análisis de nº 1487, villancico de Kalenda “¡Qué nuevas armonías!”

Villancico de Kalenda a 11 con instrumentos, que a juzgar por el número de triples solistas que precisa, debió ser compuesto entre 1717 y 1722.

Textualmente presenta la estructura poemática de villancico. El estribillo presenta rasgos de romance tanto por su extensión, metro como asunto narrativo/descriptivo, todos ellos elementos habituales del villancico de Kalenda de Navarro. Las coplas cuentan con estribillo pie que se elabora a partir de la reaparición de un fragmento del estribillo.

5.1 Estructura del estribillo.

El estribillo se organiza musicalmente a partir de la estructura “madriguelesca binaria”, en este caso sin estribillo interno. El uso de compases diferentes en cada una de las dos partes parece inspirado en el ritmo del verso empleado en cada una de ellas. El ritmo de la primera parte, versos 1-24, es binario, mientras que el ritmo de la segunda, versos 25-37 es ternario. Esto motivaría la elección de un compás simple, Compasillo moderno, transcrito como 4/4, en la primera parte del estribillo, y un compás compuesto, 6/8, en la segunda. De igual forma ocurre en las coplas; los versos de las coplas presentan ritmo binario y Navarro escoge el mismo compás que en la primera parte del estribillo, Compasillo moderno; el estribillo-pie que regresa a los versos de la segunda parte del estribillo, presenta como aquella ritmo ternario, por lo que el compás escogido es igualmente el 6/8; en este caso la reaparición de versos de esa segunda parte, provoca un consiguiente regreso a los temas musicales de la misma.

Tabla 16-11.

Estructura global		Articulación melódica	cadencias	intérpretes	Otros
Primera parte 1-64	A	a1 1-10	V-I Re M	Introducción instrumental	Compasillo nuevo
		a2 10-22	I-V Re M	Solo	Compasillo nuevo
	B	23-25	V-I Re M	Policoral e instr.	Binario compuesto Proporción menor
	C	c1 26-34	V-I Re M	Policoral e instr.	Compasillo nuevo
		c2 35-39	Progresiones de Re M a La m V-I La m	Solo	Compasillo nuevo
	B'	40-42	V-I La m con picarda	Policoral e instr.	Binario compuesto Transposición una 5ª alta de B Proporción menor
	C'	c'1 43-47	Progresiones LaM-Fa#-Re V-I Re M	Total (sin juego policoral)	Compasillo nuevo
		c'2 48-55	Progresiones ReM-DoM-Sol M V-I Sol M	Solo y total	Compasillo nuevo
		c''2 56-59	Progresiones SolM-Fa M-Lam I-V La m (V de lo que sigue)	Solo	Compasillo nuevo
	D'	59-64	Progresiones Re-Sol-Do-Sol-Re V-I Re M	Policoral e instr.	Compasillo nuevo
Segunda parte	E	e1 65-69.1	V-I Re M	Solo, Total	6/8
		e2 69.2-78	ReM/Sol M V-I Sol M	Solo, Instr., Total	6/8
	F	79-82	Progresiones tonales Sol/Re M V-I Re M	Solo	6/8
	E'	e'1 83-84	V-I Re M	Coral	6/8
	G	85-87	IV-V Si m	Coral, instr.	Binario simple antiguo
	E''	e''1 88-102	V-I Re M	Policoral instr.	6/8

5.2 Estructura de las coplas

Las coplas presentan una estructura estrófica elaborada de notable complejidad pues incluye estribillo-pie e intervenciones instrumentales. Mientras que el material musical de las mudanzas es nuevo el del estribillo-pie retoma el material expuesto en la segunda parte del estribillo, pero ahora elaborado de diferente forma y sólo a dos coros. El coro primero instrumental realiza breves intervenciones a modo de interludios entre los versos segundo y tercero de cada copla y al final de la misma. Todas las coplas son melódicamente idénticas salvo pequeñas modificaciones.

Las coplas se dividen en dos bloques (1ª-2ª y 3ª-4ª) cada uno de ellos seguido de estribillo pie. El segundo bloque repite la música del primero. La estructura que presentan es la siguiente:

Tabla 16-12.

Versificación	Articulación melódica compases	cadencias	Otros
Copla 1ª-2ª	a 1-6	Progresiones Re M-Lam V-I	Solo
	b 6-8	La m V-I	Instrumental
	c 8-14	Progresiones Lam-Sol M-Re M V-I	Solo
	b' 14-16	Re M V-I	Instrumental
Est-pie (Sólo tras la 2ª y la 4ª coplas)	1 33-35	Re M IV-I	Voces e instrumentos
	2 35-38	Re M I-V	Voces e instrumentos
	3 38-41	Re M V-I	Instrumental
	4 41-43	Re M V-I	Total (voces e instr. juntos)

Es de destacar en estas coplas la existencia de un plan armónico global que se manifiesta en la polarización armónica de las diferentes secciones entre la tónica, Re M, y su dominante, La m. La primera frase evoluciona de Re M a La m, donde cadencia, mientras que la segunda, c, realiza el camino inverso. Los interludios instrumentales que siguen a cada una de estas frases refuerzan cada uno de los puntos tonales citados; de esta forma b se encuentra en La m, tonalidad en la que cadenció a, mientras que d, está en Re M, tonalidad en la que cadencia c. La existencia de este plan tonal revela el desarrollo al que

llegó el lenguaje armónico tonal funcional del romance ceremonial en la segunda etapa de Navarro. La presencia del compás 6/8 es otro rasgo característico de esta segunda etapa.

5.3 Texto

(Estribillo)

Que nuevas armonías,
De alternativos golpes,
Se escuchan como en forma
De quebrantar prisiones.
¡Qué golpes!
Oyd zagales
Notad pastores
Que mano delicada
Divinamente dócil
Con palas rompe yerros
Y parte corazones.
¡Qué dócil!
Oyd zagales
Notad pastores
Que las herradas puertas,
De diamantino bronce,
Llamando del abismo
Es ruina cada golpe.
Oyd zagales
Notad pastores
Que ya la voz suspende
El eco no se oye,
Y entre los golpes suenan
Vagas aclamaciones.

Suenen, resuenen
Estruendos acordes
Mezclándose a un tiempo
Violines y voces.
Pues de los yerros
De duras prisiones,
Alegres se miran
Ya libres los hombres.
Suenen, resuenen
Estruendos acordes
Y en ecos tan conformes
Suenen, resuenen
Estruendos acordes.

Coplas

1ª

El centro de la tierra
Que cárcel dura encierra

Los presos que en sí esconde,
 Festiva se estremece
 Y en júbilos parece,
 Que está diziendo acorde,
 Señor, nuestros afectos oye.

2ª

La sombra que quaxada,
 Fue noche duplicada,
 Tan otra es esta noche
 Que alegre bien que fría,
 Presume ser un día
 De escasos resplandores
 Con Luz de Luz
 De arracimados soles.

Y en ecos conformes
 Suenen, resuenen
 Estruendos acordes.

3ª

El aire aún está ciego,
 Pues de un portal el Fuego
 Le inunda de fulgores.
 Y aunque a soplos se mueve
 Es un Aura tan leve,
 Un zéfiro tan noble
 Que casi por corres
 no corre.

4ª

Bendigan el hechizo,
 Del tierno amor que hizo,
 Que todo se mejore,
 al Abismo quebranta
 Al día se adelanta,
 A la culpa se opone
 Mi bien aclámente los orbes.

Y en ecos conformes
 Suenen, resuenen
 Estruendos acordes.

6. Análisis de nº 1459, Cantada a Dúo “¡Oh quien fuera serafín!” a Nuestra Señora.

Debió ser compuesta entre 1711 y 1715, y está dedicada a la titular del templo catedralicio oriolano. Esta obra está destinada a un dúo de tiple y tenor con una sola particella de acompañamiento continuo. La sucesión de movimientos es como sigue:

1. [Introducción] A dúo.
2. Recitado. Tenor.
3. Minué. Tenor.
4. Recitado. Tiple.
5. Area. Tiple.
6. Grave. Dúo.

El area y el grave final están unidos por un enlace melódico-armónico que realiza la parte denominada “acompañamiento”, y que evita la solución de continuidad entre ambos. La estructura textual es igualmente diferente de la habitual articulación tradicional en estribillo y coplas del romance ceremoniales. En este caso encontramos una sucesión de distintas estructuras poemáticas cada una de ellas correspondiente a uno de los movimientos de la cantada. La articulación interna de cada uno de los movimientos es muy variada. A continuación exponemos la estructura de cada uno de ellos.

6.1 [Introducción]

Este primer movimiento es el único que no presenta denominación. Está escrito en Tiempo Proporción Menor, que transcribimos como 6/2, constituyéndose como compás binario compuesto que hace hemiola en ternario simple, como ocurre por ejemplo en el compás 8. Está escrito a dúo al igual que el movimiento final grave, con el que también coincide en el Tiempo. De esta forma los dos movimientos escritos a dúo enmarcan a todos los restantes escritos a solo, de tiple o tenor. Este primer movimiento presenta una estética ligada a la tradición musical del S. XVII. Este rasgo es especialmente evidente patente en la estructura “madrigalesca binaria” con estribillo interno que Navarro escoge para organizar esta introducción, muy semejante al estribillo del dúo “¡Ah de las flores!”, analizada en las páginas precedentes.

a) Rasgos melódicos novedosos y tradicionales.

En comparación con *Ha de las flores*, el rasgo más sobresaliente es el abandono parcial de la escritura imitativa, sólo presente en los periodos denominados E. Hay que señalar además la predilección por secciones a solo, que se corresponden con los periodos A (Tiple) y B (Tenor). Estos periodos no reciben tratamiento imitativo alguno y presentan además una fuerte coherencia melódica y armónica pues ambos cadencian en la tonalidad

principal FaM. No obstante en ambos casos estos periodos están divididos en tres y dos subperiodos respectivamente y estos a su vez en cuatro incisos; de esta forma cada uno de estos incisos se corresponde con un verso. Por lo tanto, y aunque de forma un tanto solapada persiste la habitual forma de musicalizar de Navarro que consiste en que cada verso del texto da lugar a una unidad melódica diferente.

Tabla 16-13.

Estructura global	Articulación melódica. compases	Cadencias	Intérpretes	Otros
A	a1 1-2	VII-I FaM/V Sib	Tenor	
	a2 2-5	V.VI-VI SibM		
	a3 5-9	V-I FaM		Modulación cromática c.8 Sib IV _j V FaM
E	e1 9-10	I-IV FaM	Dúo	Imitación contraria
	e2 10-12	I-V Solm		Modulación cromática c.12 I FaM _j V Solm. Voces Homofónicas por terceras.
B	b1 12-15	V-I Dom/M	Tiple	Modulación por transformación c. 13 Solm V-VI=III Dom
	b2 15-17	V-I FaM		Progresión harmónica c.15-17 SibM Mod por Transformación c. 17 SibM I=IV FaM
E	e1 17-19	I-IV FaM	Dúo	Idéntico que E pero con intercambio de material, lo que tenía el tiple lo tiene ahora el tenor y viceversa.
	e2 19-21	I-V Solm		
E' (coda)	e3 21-22	VII-I SibM		Imitativo. Mod por transformación c.21 SolM V-VI=IV SibM
	e4 22-23	I-IV FaM		Homofónico. Mod por transformación c.23 SibM I=IV FaM
	e5 23-25	IV-I FaM		Homofónico. Cadencia eolia en tenor, con bVII. C.25-26

b) Rasgos harmónicos.

- Uso abundante del VII grado rebajado melódicamente que resuelve en VI y V, formando un giro melódico que reproduce la interválica de la cadencia eolia. Este giro melódico se corresponde en el bajo con el movimiento III-IV-I, cadencia que parece en los compases 11 y 20, y como conclusión del primer y último movimientos de la cantada. Este giro cadencial también está presente sólo en composiciones de la segunda etapa de Navarro, resultando especialmente frecuente en composiciones tardías como la cantada “En el refulgente trono” fechada en 1726.
- El VII grado aparece también frecuentemente rebajado en posición superior o en el bajo, pero asociado a inflexiones a otras tonalidades; en esos casos suele estar utilizado con la función de IV del IV de la tonalidad principal. Con esta función lo encontramos en el compás 4 de esta introducción. Puede aparecer también ligado a otras tonalidades como en este caso Solm(c.4,12) y Dom (c.14).
- El VII grado se rebaja también cuando evoluciona a modo de floreo superior del VI, o a modo de escapada; de este modo aparece en c. 4,14 y 18.
- Debe destacarse las dos modulaciones cromáticas, con cromatismo en el bajo c. 12 y 20.
- En esta introducción aparece con cierta frecuencia un cromatismo que rompe la estabilidad tonal; se trata de la elevación de la tónica principal con función de sensible del relativo menor de la subdominante; es decir en un marco de FaM, se modula a Solm relativo de Sib. El giro más descarado en este sentido es precisamente la modulación cromática ya aludida, c. 12 y 20. Navarro prefiere como contraste con la tonalidad principal el ámbito de la IV y de su relativo menor al de la V. De esta forma Dom sólo se escucha en los compases 13-15 e introducido desde Sib mediante una progresión harmónica.

c) Texto.

Las partes a dúo que se corresponden con los periodos denominados “E” van en negrita.

O quien fuera serafín,
 Que con canciones de amor,
 De María aplaudiera la gracia
 Que en su oriente dichoso logró.
Mas no puede ser,
No, no, no
 Que aunque suene con clausulas
 Tiernas angélica voz

Celebrando la luz de María
 Su gloria es mayor.
Mas no puede ser,
No, no, no,
Que no, no, no.

La relación del texto con cada uno de los periodos musicales es como sigue y resulta idéntica a la utilizada en el estribillo y “Ha de las flores”. El desarrollo narrativo del poema descansa en los solos recibiendo las partes denominadas E, y que funcionan como estribillo, un comentario a lo contenido en las secciones A y B. La diferencia entre éste y “Ha de las flores”, también para solistas, es que en aquél los periodos A y B estaban escritos también a dúo. Aquí sin embargo las partes A y B se destinan a solos.

Tabla 16-14.

Estructura musical	Texto	Voces
A	O quien fuera serafín, Que con canciones de amor, De María aplaudiera la gracia Que en su oriente dichoso logró.	Tenor
E	Mas no puede ser, No, no, no	Dúo
B	Que aunque suene con clausulas Tiernas angélica voz Celebrando la luz de María Su gloria es mayor.	Tiple
E	Mas no puede ser, No, no, no,	Dúo
E' (coda)	No, no, no, Que no, no, no.	

6.2 Recitado

Está escrito en Tiempo Compasillo cuaternario y utiliza la notación moderna. Se trata de un recitado breve en el cuál se produce el tránsito harmónico de FaM a SibM tonalidad del Minué que sigue. Ambos, Recitado y Minué, están escritos a solo y destinados a la voz de tenor. De nuevo encontramos la típica atomización melódica de Navarro: cada inciso de la melodía se corresponde con un verso del poema. Otro rasgo que caracteriza los recitativos de esta composición es la estabilidad tonal, normalmente ausente de los modelos italianos. En cuanto al diseño melódico, continuamente interrumpido por silencios, recuerda más al canto litúrgico, con su continua repercusión en una misma nota y contorno en arco, que al recitativo italiano.

La modulación a SibM coincide con la palabra *hermosura* (que aparece como cualidad de María) y constituye el punto central del texto.

El VII rebajado del primer compás resulta ser un floreio; por el contrario el del compás 7 desempeña la función de IV.IV y propicia la modulación a SibM.

Tabla 16-15.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	a1 1	I-IV Fa M	Ámbito de FaM Proposición del texto
	a2 2-3	V.V-V Fa M	
	a3 3-4	V-I Fa M	
	a4 4-5	V.V-V FaM	
B	b1 6-7	V-I=V-IV SibM	Ámbito de SibM Conclusión del texto
	b2 7-8	IV-I SibM	

b) Relación del texto con cada uno de los periodos musicales

Como se refleja en la tabla que sigue a cada inciso melódico, se corresponde con un verso del poema; esta atomización se refuerza por el hecho de que cada inciso está separado por un silencio. Las cumbres melódicas se corresponden con las palabras cielo (a2), alteza (a3), y hermosura (b1), que además coincide con la modulación por transformación de FaM a SibM. Las dos secciones en que se divide el poema se corresponden con los dos ámbitos tonales diferentes de este recitado: FaM y SibM.

Tabla 16-16.

Estructura musical		Texto
A	a1	Soberana belleza
	a2	Bello prodigio de la tierra y cielo,
	a3	A cuya sacra alteza,
	a4	Del serafín llegar no puede el buelo,
B	b1	Vierte para que alabe tu hermosura
	b2	En mi voz de tu gracia la dulzura

6.3 Minué

Presenta estructura estrófica. La denominación de este movimiento con aire de danza cortesana es de ascendencia francesa, lo cuál puede darnos una pista acerca de la filiación del modelo de cantata que pudo manejar Navarro. La tonalidad elegida es SibM, subdominante de FaM, tonalidad en la que se inicia y concluye esta cantata. Este minué está escrito en compás ternario de proporción menor, que he transcrito como 6/2, y que resulta ser un compás binario compuesto.

Al inicio y final del movimiento se anota una señal denominada por Valls *párrafos*, y que indica que debe repetirse íntegramente pero con una segunda letra; esta segunda letra se encuentra escrita bajo la primera en la particella de tenor, voz a la que va dedicada este movimiento. Este hecho de repetir la misma música con diferentes letras dota a este minué de estructura de aria estrófica.

a) Rasgos melódicos y estructurales.

La estructura reexpositiva que presenta este minué, resulta totalmente nueva. Además todas las frases melódicas están construidas como periodos de tipo clásico, es decir las frases se agrupan en parejas que presentan en común la pregunta. Este carácter cortesano se refuerza por la presencia de interludios instrumentales, en este caso destinados exclusivamente al continuo, y que retoman las ideas melódicas y rítmicas de la voz. Este hecho dota al continuo de un gran protagonismo de forma que se articula un diálogo entre éste y la voz superior; el bajo continuo parece perder su tradicional papel de acompañante para adquirir un rol semejante al de la voz, e incluso superior, pues es el bajo el que concluye el movimiento.

Tratándose de una danza no resulta extraño que el elemento rítmico adquiera un papel primordial. La línea melódica está construida sobre un único patrón rítmico presente en todas las frases de este breve movimiento.

Tabla 16-17.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	a1 1-2	I-V SibM	Periodo de tipo clásico
	a2 3-4	V-I SibM	
	a3 5-6	V-I SibM	Bajo solo
B	b1 7-8	IV.VI-V.VI SibM (Solm)	Cad. Frigia en bajo sobre V.VI
	b2 9-10	IV.VI-V.VI SibM (Solm)	Cad. Frigia en bajo sobre V.VI
A	a1 11-12	I-V SibM	Periodo de tipo clásico
	a2 13-14	V-I SibM	
	a4 15-16	VI-V.VI SibM (Solm)	Bajo solo
A' (Coda)	a2' 17-18	V-I SibM	
	a3' 19-20	V-I SibM	Bajo solo

b) Rasgos harmónicos

Destaca la oscilación entre SibM en las secciones denominadas A y su relativo menor Solm en las secciones denominadas B. No obstante Solm no llega a estabilizarse al no existir ninguna cadencia perfecta en esta tonalidad. En su lugar encontramos una cadencia frigia sobre la dominante de Solm que se resuelve por movimiento contrario de grados conjuntos en ambas voces. De esta forma el Solm resulta ser más un colorido contraste armónico respecto a SibM que una oscilación tonal propiamente dicha. Este colorido armónico de Solm curiosamente se recapitula en “a4” frase que realiza únicamente el bajo.

c) Construcción melódica.

A está construido a modo de periodo de tipo clásico. El aire clásico queda reforzado por la regularidad melódica y rítmica. Todas las frases abarcan 2 compases y presentan el mismo motivo rítmico. Además cada frase se corresponde con un verso del texto. La recapitulación melódica de A implica además una repetición de los versos que lo acompañaban inicialmente. De esta forma cada idea del poema tiene su propia identidad melódica. Esta regularidad estructural y melódica está ligada a la propia y necesaria regularidad de la danza y es similar a la de muchos minués coetáneos.

Tabla 16-18.

Estructura musical		Texto Primera letra	Segunda letra
A	a1	Donde ha de hallar mi corazón	Donde hay placer que a tu candor
	a2	Con que alabar tu perfección.	Pueda ofrecer digno rumor.
	a3		
B	b1	Alva brillante pues no es bastante	si aunque lo intente no es suficiente
	b2	La sonora celeste canción	el humano canoro fervor
A	a1	Donde ha de hallar mi corazón	Donde hay placer que a tu candor
	a2	Con que alabar tu perfección.	Pueda ofrecer digno rumor.
	a4		
A'	a2'	Con que alabar tu perfección.	Pueda ofrecer digno rumor.
	a3'		

6.4 Recitado

Este recitado está destinado, como el Area que sigue, a la voz de tiple y con excepción del desarrollo armónico, presenta las mismas características que el recitado anterior. Como aquél presenta una notación actual y está escrito en compás de Compasillo moderno. Presenta los mismos procedimientos constructivos que el recitado anterior:

atomización melódica, transición melódica entre los movimientos en que se enmarca, cierto carácter descriptivo en el diseño del contorno melódico, y cierta influencia del canto litúrgico.

a) Construcción melódica.

La atomización melódica, es todavía mayor que en el recitado anterior, y en este caso parece responder a un deseo de ilustrar musicalmente la retórica del texto. Esta atomización llega a un punto extremo con el fragmento melódico que corresponde al texto “con tono remontado, en tu elogio, oh María”. El contorno melódico por otro lado parece ilustrar musicalmente el contenido de ciertas frases. Así ocurre por ejemplo con la primera de ellas donde el significado del texto “Baxe veloz al suelo, el eco dulce de tu hermoso cielo”, se ilustra con un contorno melódico descendente; también el texto “porque el hombre elevado,” que inicia la segunda frase, se ilustra con idéntico criterio, en este caso con un contorno melódico ascendente (procedimiento retórico ascendente y descendente); por último el texto “forme la suavidad de tu armonía” se ilustra con un diseño melódico de *rodeo* o floreos en torno a la nota la, que parece hacer alusión al concepto de suavidad que aparece en el texto.

b) Rasgos harmónicos.

El diseño harmónico de este recitado viene a ser el inverso del anterior; se inicia en SibM, tonalidad del movimiento precedente y modula por transformación (c.3) a FaM, tonalidad del área que sigue. Concluye con una cadencia interrumpida sobre la dominante de Rem, VI de FaM, eludiendo un final conclusivo del mismo.

Esta cadencia interrumpida constituye un desarrollo acórdico sobre pautas harmónicas funcionales de un giro melódico denominado “cadencia frigia o de tercero modo” que concluye su movimiento en la dominante del relativo menor sobre la que se construye un perfecto mayor. El contexto harmónico permite la lectura funcional de los acordes que evolucionan sobre este giro melódico “frigio”, e identificarla como interrumpida pues ni concluye en la tónica que le corresponde ni enlaza harmónicamente con el inicio del siguiente movimiento que no se encuentra en Rem.

Esta cadencia interrumpida con idéntico tratamiento está presente también en obras de G. F. Haendel. Por ejemplo en los finales de los movimientos lentos iniciales de las sonatas para oboe nº 1 en Dom (por lo cuál la cadencia es sobre la propia V), nº 3 en FaM, y en los terceros movimientos lentos de Sonata nº 1 en Dom para oboe, nº 2 en SibM, nº 3 en FaM (este movimiento está en Rem, por lo cuál hace cadencia frigia sobre la propia V de

Rem). En todos estos casos esta cadencia se interrumpe antes de concluir en la tónica que le corresponde ni enlaza harmónicamente con el siguiente movimiento; como ocurre en Navarro, elude un final conclusivo e indica que la obra no ha concluido. De esta forma esta cadencia tiene un escaso valor funcional harmónico. En mi opinión constituye un procedimiento retórico semejante a la elipsis y su significado: indicar que la obra no ha concluido.

En Navarro esta cadencia sólo está presente en las composiciones de la segunda etapa, y sólo en las cantadas constituye el final de un movimiento. Considero por lo tanto que Navarro la incorporó como un elemento más de la cantada. Esta coincidencia lingüística entre dos creadores tan alejados físicamente como Haendel y Navarro prueba que ambos mantienen un lazo en común: la fuente de donde tomaron estos recursos expresivos. No obstante existen lógicas diferencia; mientras que Haendel reduce el uso de esta cadencia a los finales de sus movimientos lentos de sonata, Navarro utiliza abundantemente esta cadencia y en sitios muy diversos, y como veremos todavía más abundantemente en sus obras tardías. Pero en todos los casos siempre está utilizada en finales de secciones que no poseen un carácter conclusivo.

Este recitado como el anterior presenta una notable estabilidad tonal e incluso un plan tonal predecible. Este rasgo aleja estos recitados de lo que es habitual en el recitativo convencional italiano del barroco pleno; en éste sólo se sigue la norma harmónica de que cada acorde se convierte en dominante del siguiente, estableciéndose un viaje harmónico sin retorno y sin final preestablecido. Aquí sin embargo no se utiliza ese proceso modulante, y además la cadencia interrumpida con que concluye deja claro la existencia de un centro tonal, FaM, que se desea eludir para indicar que la obra no ha concluido.

c) Estructura

La estructura musical se refleja en la siguiente tabla.

Tabla 16-19

Estructura global	Articulación melódica. compases	Cadencias	Otros
A	a1 1	I-IV SibM	Ámbito de SibM
	a2 2-3	V.II-II SibM	
B	b1 3-4	II Sib=VFam	Ámbito de Fam
	b2 4-5	I-V Fam	
	b3 5	V-I Fam	
	b4 5-6	I-V.VI Fam	
	b5 6-8	V-IV-V.VI (Frigia en Bajo)	

A continuación se los versos relacionados con cada una de las secciones que figuran en la tabla precedente.

Tabla 16-20.

Estructura musical	Art. melódica	Texto
A	a1 a2	Baxe veloz al suelo El eco dulce de tu hermoso cielo,
B	b1 b2 b3 b4 b5	Para que el hombre elevado, Con vuelo remontado, En tu elogio O María, Forme la suavidad de su armonía

6.5 Area.

Es un área estrófica con estructura reexpositiva, similar a la que aparece en el minué precedente. Como ocurría allí y tal y como era habitual en las coplas de los villancicos, al inicio y final del movimiento aparece los párrafos señal que indica que debe repetirse íntegramente pero con una segunda letra; esta segunda letra se encuentra escrita bajo la primera en la particella de tiple, voz a la que va dedicada este movimiento.

Está escrita en Compasillo cuaternario aunque la melodía sugiere que la interpretación se realice a modo de 2/2. De esta forma el Compasillo resulta ser un compás binario simple.

La escritura de esta area es rigurosamente silábica, alejada por tanto del carácter virtuoso del aria italiana del barroco tardío, y cercana a la simplicidad del melodismo de los modelos del clasicismo temprano. En este sentido apunta la organización del discurso melódico en base a diseños de pregunta y respuesta, en este caso articulados de forma distinta a la del minué precedente; tal y como refleja con claridad las *Tablas 16-21 y 16-22*, la reiteración de la pregunta sirve para compensar su brevedad respecto a la respuesta configurando un diseño básico que consta de tres semifrases (a1, a1, a2) tal y como se plantea entre los compases 1-7.

Aún no siendo tan destacada la presencia del bajo como en el minué, éste interviene en solitario en dos fragmentos que presentan idéntica función; ambos concluyen la sección A y su reexposición, aunque la función armónica varía en uno y otro. En el primero c. 7-10, el bajo reitera la cadencia en DoM, con la que concluía la frase inicial del tiple, c. 6-7; en el segundo caso, c. 25-26, realiza una cadencia interrumpida que sirve tanto para volver al inicio, como para enlazar con el grave que sigue. El bajo además se anticipa en el primer compás con un acorde de I, FaM, a la entrada en el segundo tiempo de la voz. Esta breve

intervención, a mi juicio, presenta un carácter meramente práctico desde un punto de vista interpretativo, pues sirve para dar el tono al tiple, que podría estar confundido al terminar en el recitado precedente sobre un acorde de V de Rem.

Respecto a la armonía únicamente destacar el final de la sección B, c. 16-19, donde en el bajo encontramos un giro idéntico al ya comentado para el final del recitado anterior. Se trata de una cadencia interrumpida sobre Rem, V del relativo menor, c. 18-19, que a su vez está precedida por una cadencia perfecta sobre el VI de Fa, c. 16-17. La sección central, cc. 9-19, se encuentra íntegramente en Fa M; el uso de esta cadencia persigue la misma finalidad que tenía en el recitativo, evitar un final conclusivo.

a) Estructura

Presenta una estructura reexpositiva ternaria o tripartita. Es como sigue.

Tabla 16-21.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	a1 1-3	II-I FaM	Frase. Se reitera la pregunta.
	a1 3-5	II-I FaM	
	a2 5-7	V.V-V FaM	
	a2' 7-9	V.V-V FaM	Bajo solo
B	b1 9-11	I-V FaM	
	b1 11-13	I-V FaM	
	b2 13-17	V.VI-VI FaM	Frase. Se inicia con el motivo final de la anterior
	b3 17-19	V-IV-V.VI	Final no conclusivo de B.
A	a1 19-21	II-I FaM	Frase. Se reitera la pregunta.
	a1 21-23	II-I FaM	
	a2 23-25	V.V-V FaM	
C (Coda)	c1 25-26	I-V Fa M	Bajo solo. Anticipa el motivo del bajo de los siguientes cc.
	c2 26-29	V-I Fa M	Final real.
	c3 29-30	IV-V FaM (cad. Interrumpida).	Bajo solo. Enlace con inicio y con Grave.

b) Relación texto música.

En este caso la atomización que hemos comentado no es tan acusada. Navarro abandona aquí la rígida norma de que cada verso se corresponda con una frase musical. Esto se observa claramente en la sección B; aquí no sólo se repiten dos versos con la misma

música, sino que además el giro melódico con que finaliza b1 (c. 12-13), sirve de arranque a b2 (c. 13-14); de esta forma mediante estas relaciones motivicas el compositor logra trabar toda la sección B. La relación entre las articulaciones melódicas y los versos es como sigue.

Tabla 16-22.

Estructura musical		Primera letra	Segunda letra
A	a1	Peregrina majestad,	Soberano rosicler,
	a1	Bella madre del amor,	Nueva hermosa perfección,
	a2	Bella madre del amor,	Nueva hermosa perfección,
	a2'		
B	b1	Que hermosura, reparad,	Que belleza, que plazer,
	b1	Que dulzura, celebrad,	Que pureza, que poder,
	b2	Que respira su beldad, Con divino resplandor	Que al oriente de su ser, Es del cielo admiración,
	b3	Con divino resplandor.	Es del cielo admiración.
A	a1	Peregrina majestad,	Soberano rosicler,
	a1	Bella madre del amor,	Nueva hermosa perfección.
	a2	Bella madre del amor,	Nueva hermosa perfección.
C	c1		
	c2	Bella madre del amor.	Nueva hermosa perfección.
	c3		

6.6 Grave.

Como el primer movimiento de esta cantada, vuelve a estar escrito a dúo de tenor y tiple, a partir de una “estructura madrigalesca”, al estar constituida por una sucesión de secciones con texto y motivos musicales diferentes algunos de ellos tratados imitativamente y cuyo resultado se acerca a un arioso. Sólo la última y a modo de coda, repite el texto y algunos giros melódicos de la precedente. Cada uno de los motivos melódicos están además tratados con texturas y procedimientos compositivos diversos.

Está escrita en tiempo de Proporción Menor, transcrito como 6/2. Se trata de un compás compuesto binario que en ocasiones se convierte en ternario simple por medio de hemiola, c. 2 y 12.

Tabla 16-23.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	1-2	IV-I FaM	Homofónico por terceras. Cad. Eolia en tiple.
B	b1 3-4	II-V.II FaM	Tiple.
	b2 4-6	IV-I FaM	Tenor. Repoite el anterior una 6ª más baja.
C	c1 6-9	V.II-VI.II FaM (en sol m sería cad. Rota).	Imitativo a la 5ª superior. Ámbito de sol menor
	c2 9-10	V-I FaM	Contrapuntístico.
D	10-12	IV-I FaM	Se inicia con en bajo solo. Homofónico. Cad. Eolia en tiple. Está conectado motívicamente con A.

Estéticamente este movimiento, al igual que la Introducción, está conectado con la música de la primera etapa de Navarro del S. XVII, lo cuál resulta llamativo si lo comparamos con los movimientos precedentes, que no tienen precedente en ella. De destacar son los poco tonales giros melódicos, que ya comentamos con ocasión del primer movimiento de esta cantada. De nuevo lo más destacable es el VII grado rebajado, en este caso el Mi bemol, que ya aparece en el primer compás. El uso de esta alteración presenta aquí las mismas funciones ya comentadas con ocasión del primer movimiento, y va acompañada igualmente de los mismos giros armónicos. En este caso el VII grado rebajado aparece con dos funciones diferentes:

- El VII grado rebajado en la voz superior que resuelve en VI y V, formando un giro melódico que reproduce la interválica de la cadencia eolia. Este giro melódico se corresponde en el bajo con el movimiento III-IV-I. Este giro cadencial aparece en los compases 1-2 y 11-12.
- El VII grado aparece rebajado en posición superior o en el bajo, pero asociado a inflexiones a otras tonalidades; de esta forma y con función de IV del IV de la tonalidad principal, aparece en los compases 3, 5, 6 (en estos tres casos como subdominante de Sib, a su vez IV de Fa). También lo encontramos ligado a otras tonalidades como en este caso Solm (c.7-9)).

La relación música texto no está basada en la versificación del texto, que parece en este caso no existir, sino en el contenido de las palabras. Las tres primeras secciones ilustran respectivas ideas diferentes del texto. En este caso la retórica musical, refleja el contenido de las palabras. La elección de la textura homofónica para las secciones primera y última ilustra la unidad de los hombres para alabar a María en el primer caso, y el deseo de que

todos los corazones sean elevados en el segundo. La imitación a la 5ª ascendente de la tercera sección refleja el deseo de que María eleve nuestros corazones, idea central del texto. La segunda sección, más argumental que ideológica recibe el texto más extenso y quizás el menos expresivo, de ahí que el autor recurra a los solos para ilustrarlo de forma clara y no muy prolija. El texto parece ser una prosa semejante a la oración denominada colecta que concluye tanto la misa como otras funciones religiosas (letanías, oficios, jaculatorias, etc.).

Tabla 16-24.

Estructura musical		Letra
A		O sagrada María,
B	b1	Reyna de la celeste monarquía
	b2	Para alabar tus altas perfecciones
C	c1	Eleva al cielo nuestros corazones
	c2	Nuestros corazones
D		Nuestros corazones.

1. Análisis de nº 1446, Villancico a siete con instrumentos “*Marche el campo, toque al arma*” Al Santísimo Sacramento.

Estimo que este villancico fue compuesto entre 1717 y 1722, y que estaba destinado a la procesión del Corpus. Su discurso musical presenta muchas de las novedades que Navarro incorpora en su segunda etapa (1711-1726).

Aunque esta composición se organiza según la estructura poemática de villancico que musicalmente se corresponde con las secciones de estribillo y coplas, rasgo que entronca con la tradición musical hispana del s. XVII presente en la primera etapa de Navarro, el estribillo presenta una articulación ternaria reexpositiva de sabor protoclásico que poco tiene que ver con las estructuras musicales tradicionales del estribillo. Las coplas se organizan según la estructura estrófica elaborada, muy utilizada por Navarro desde su primera etapa. Al final de las coplas el bajo realiza un enlace armónico que permite tanto la repetición del segundo bloque de las coplas con la música del primero como el D.C. al estribillo.

El juego entre tradición y modernidad está también presente en el ámbito métrico con la elección del Tiempo Compasillo de articulación cuaternaria para el estribillo, frente al uso del Tiempo Ternario de Proporción Mayor en las coplas, muy tradicional del villancico. La combinación de ambos Tiempos permite un cambio “de tempo” entre estribillo y coplas. Según los principios que caracterizan el “uso” de Navarro, la igualdad de Compás establecida entre las figuras que llenan los Tiempos escogidos para estribillo y Coplas, permite una organización cuaternaria simple en el estribillo y ternaria simple en las coplas, rasgo que unido a los valores escogidos en uno y otro caso, provoca que el ritmo y metro “de batalla” que protagoniza el estribillo se dilate en una melodía cantable que protagoniza el ambiente de “quietud” que provoca la métrica y rítmica de las coplas. Todo ello resulta de someter el Compás, el Tiempo y los valores, es decir la métrica y la rítmica, a procedimientos retórico-musicales, tal y como se explica en el Capítulo XV, recurso muy habitual en Navarro.

7.1 Estribillo

El estribillo presenta los siguientes rasgos:

1. Abandono de la estructura madrigalesca por una construcción a la manera característica del barroco tardío: utilización de un único motivo que es desarrollado hasta el final del movimiento. Este motivo se adjudica al coro instrumental, y se escucha inicialmente en la tonalidad principal DoM (c. 1-22), después en la tonalidad vecina de Fa M (c. 22-35), subdominante de DoM, y finalmente se reexpone de nuevo en DoM (c. 35-48). El coro vocal presenta diferentes motivos asociados con diferentes ideas del texto. Estas ideas son las siguientes:

Tabla 16-25.

Motivos musicales	Texto asociado	compases
Alfa	<i>Marche el campo toque al arma el clarín con el timbal</i>	8,37 El resto de las veces descompuesto
Beta	<i>A combatir, a batallar</i>	11,12,16-18
Gamma	<i>Que el amor a sangre y fuego nos pretende conquistar</i>	13 (Rem), 28 (DoM)

Estas ideas aparecen en más de una ocasión a lo largo del movimiento pero asociadas a ámbitos tonales diferentes. De esta forma no es la sucesión de ideas musicales diversas asociadas con respectivas ideas textuales lo que configura la estructura global del movimiento, tal y como ocurriría en la estructura madriguelesca episódica, sino que los diferentes periodos vienen marcados por ámbitos tonales. La reexposición del material y tonalidad iniciales implica la existencia de un plan global tonal. Esto es una característica que está ausente en las obras del primer periodo. Además al coro instrumental al ser el receptor del motivo generador principal adquiere una relevancia incluso superior al vocal, pues se convierte en el hilo conductor de todo el estribillo.

El motivo generador que se adjudica al coro instrumental encarna la idea global del texto. Se trata de un motivo de “batalla”, de esta forma la organización del estribillo no constituye una sucesión de imágenes diversas sino una única pintura en la que se describe una única escena, que las palabras e ideas expresadas por las voces terminan de concretar. De esta forma la música no describe la diversidad de las ideas del texto, sino su unidad conceptual.

2. La tradicional policoralidad es aquí sustituida por un continuo contraste temático entre el coro de voces y el instrumental. Aunque en rigor se trate de una obra policoral, en realidad la alternancia entre los coros, salvo en la introducción (cc. 1-8), es tan frecuente y continua que su efecto queda anulado; en realidad la impresión del oyente es de que el coro vocal cuando interviene, se superpone al motivo generador del instrumental. Técnicas monotemáticas similares aparece en el movimiento inicial del *Gloria en Re* de A. Vivaldi. El tratamiento en el estribillo tanto de voces como de instrumentos es homofónico salvo momentos muy concretos en que resulta tímidamente imitativo.

3. El coro de “Voces” y el de instrumentos reciben motivos diferentes y característicos. El hecho de que sea el adscrito al coro instrumental el que adquiriera mayor importancia dota a este último de un papel primordial en el estribillo; la extensa introducción instrumental permite percibir con total claridad este motivo al tiempo que al anticiparlo en solitario se le da relevancia sobre el resto. Hay que destacar además que cada uno de los temas está configurado de acuerdo con las posibilidades expresivas del intérprete al que se destina; es evidente el carácter instrumental del motivo adjudicado al coro de instrumentos así como cantable el de las

voces. Esto demuestra que el lenguaje instrumental estaba perfectamente asumido y madurado y que Navarro conocía perfectamente las posibilidades de los instrumentos que utilizaba en sus obras. Es muy evidente en esta composición la emancipación de los nuevos instrumentos del lenguaje vocal.

4. Presencia de progresiones armónicas. Se constata la existencia de una en los compases 41 a 45 que discurre a través de las tonalidades de Sol-La-Sib.

5. Abandono por completo de las estructuras habituales (melismáticas y madrigalescas) de villancico a favor de otra de carácter reexpositivo propia del barroco tardío.

6. Diversa elaboración de los motivos adjudicados a instrumentos y a voces.

La estructura del movimiento queda configurada por los ámbitos tonales y por la reexposición conjunta del material y tonalidad iniciales. De esta forma encontramos tres secciones, precedidas por una introducción en la que el coro instrumental expone y elabora el motivo generador. Tanto la introducción como las tres secciones siguientes se articulan en diferentes periodos. No existe ningún pasaje que pueda adscribirse al esquema de frase musical. Presentándose todas según el esquema de periodo habitual del Barroco, que se articula a partir de la elaboración de un tema musical inicial.

El motivo generador se expone de forma homofónica y sobre el acorde de la tónica inicial en el compás 1. A lo largo de los 8 compases iniciales los instrumentos combinan este motivo con otros dos de él derivados. El motivo dos aparece en la anacrusa del segundo compás en violín y violón. El motivo 3 en la anacrusa del tercer tiempo del c. 5 en abué. El compás 9 que inicia la primera sección repite en el coro instrumental el compás 1 que exponía el motivo 1. Los motivos secundarios de la introducción que se han denominado 2 y 3 no aparecen en el resto del movimiento, salvo en los compases 32-33, en que regresa el 3, y que pone fin a la segunda sección.

Los tres motivos del coro vocal ilustran musicalmente respectivos pasajes del texto. Estos motivos se repiten en las tres secciones en que se divide el estribillo, salvo el denominado gamma, que falta en la tercera. Estos motivos son los siguientes.

Tabla 16-26.

Motivos musicales	Texto asociado	compases
Alfa	<i>Marche el campo toque al arma el clarín con el timbal</i>	8,37 El resto de las veces descompuesto
Beta	<i>A combatir, a batallar</i>	11,12,16-18
Gamma	<i>Que el amor a sangre y fuego nos pretende conquistar</i>	13 (Rem), 28 (DoM)

La estructura sería como sigue. Se han utilizado números para los motivos instrumentales y letras griegas para los vocales.

Tabla 16-27.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	cadencias	Otros
Introducción	In1 1.4	I	Motivo 1, generador. Homofónico.
	In2 1.4-.2	V-I DoM	Motivo 2 y 1
	In3	V-I DoM	Motivo 3
A	a1 8-10.3	V.V-V DoM	Motivo alfa
	a2 10.3-13	I-V DoM	Motivo beta
	a3 13-16	V.II-II DoM Entre los compases 13-15 se mueve en el ámbito de VI (lam).	Motivo gamma. Sólo coral. Este motivo aparece dos veces, tratado de la misma forma: homofónico y sin policoralidad, contrastando fuertemente con el resto del movimiento.
	a2' 16-18.3	V.V-V DoM	Motivo beta
	a1' 18.3-22.3	DoM I-IV/I FaM	Motivo alfa pero descompuesto. Modulación por transformación en el c. 22
B	b1 22.3-26	IV-I FaM	Motivo alfa descompuesto.
	b2 26-28	V-I FaM/IV DoM	Motivo beta
	b3 28-30	V-I DoM	Motivo gamma
	b2' 30-33.3	V.V-V DoM	Motivo beta
	e 33.3-35	V-I DoM	Motivo 3 de la Introducción. Funciona como enlace con la Reexposición. Instrumental.
A	a1'' 35-39	V.V-V DoM	Motivo alfa primero descompuesto (cc. 35-36) y luego casi como en inicio (cc.36-39). Durante los cc. 35-38 se mantiene el acorde de DoM. Se trata de una variación de a1
	a4 39-41-3	I-IV DoM	Motivo alfa descompuesto.
	a5 41.3-45.2	V-I DoM	Instrumental. Con el motivo 1 construye unas progresiones armónicas que circulan por las tonalidades de SolM (c.42), lam (c.43) y Sib M (c.44). La conclusión de las mismas resulta un tanto forzado pues para adaptarse a la acentuación del compás rompe la estructura rítmica de las mismas, c. 45.
	a1''' 45-46	V-I DoM	Vocal. Motivo alfa parcial.
	a4' 46-48 (coda)	V-I DoM	Variación de a4. Funciona como Coda.

7.2 Rasgos harmónicos del estribillo.

Navarro utiliza en el estribillo un lenguaje harmónico plenamente tonal. Una muestra de ello es la presencia de progresiones tonales (c. 41.3-45.2), ausentes en las obras de la primera etapa, en las que sólo consta la repetición de un amplio pasaje a la quinta, o a otro intervalo de distancia, con funciones estructurales pero no harmónicas. Aquí sin embargo sí que existe esa funcionalidad harmónica y esa intención de conducir el discurso musical a través de relaciones acórdicas según la relación de quinta; se trata de un pasaje dinámico en el que el devenir harmónico se convierte en ausencia del texto en el hilo conductor del discurso musical, tal y como ocurre en composiciones instrumentales coetáneas de Navarro, como por ejemplo en Vivaldi.

7.3. Coplas

Se organizan de acuerdo con la estructura estrófica elaborada, de forma que la misma música se interpreta dos veces con sendos bloques de estrofas. Cada bloque se articula en dos secciones que se diferencian en el tratamiento del coro instrumental, concluyendo ambas con una cadencia perfecta a DoM, tonalidad principal de la composición. La primera sección abarca los compases 48-69; en ella las voces intervienen sucesivamente a modo de solo; cada voz canta 2 versos, en el orden Tiple, Alto, Tenor 1 y Tenor 2, hasta completar las dos primeras coplas; cada uno de estos cuatro solos se alterna con intervenciones del coro instrumental. La segunda sección abarca los compases 69-83, y recoge únicamente el texto de la tercera copla; en ella intervienen las cuatro voces homófonamente. La alternancia entre los coros instrumental y vocal se mantiene durante todas las coplas excepto en los compases 80 y 83, donde el coro vocal interviene junto al instrumental. Todo este movimiento se repite con las siguientes tres estrofas; de esta forma las coplas 4ª y 5ª se corresponden con la mencionada primera sección y la 6ª con la segunda.

El compás 84 está a cargo únicamente del “acompañamiento” o bajo continuo; este compás funciona como enlace tanto para el DC al inicio de las coplas como al inicio del estribillo una vez concluido el segundo bloque de éstas.

La utilización de un compás proporcional, (el compás ternario de Proporción Mayor, transcrito como 3/2), sugiere un cambio de tempo, fruto de la relación de igualdad que se establece en los valores que ocupan todo el compás y de las figuras con las que se elaboran los temas melódicos de las coplas. Mientras en el estribillo el tempo resulta vivo, el de las coplas resulta más tranquilo. Esta diversidad dinámica refleja en ambos casos el contenido del texto: el estribillo describe la llamada de alerta ante la proximidad del

enemigo; las coplas nos presentan la tensa espera anterior al combate, y todo lo que se medita en esos momentos. La repetición del estribillo escuchado el texto de las coplas adquiere un significado distinto.

La escritura policoral es aquí totalmente tradicional, pues todo el movimiento se articula a partir de la alternancia entre el coro instrumental y el vocal, este último con intervenciones a solo. No obstante existe una clara intención de disimular esta alternancia buscando un continuo fluir; por un lado todas las secciones a solo culminan con una nota sostenida al tiempo que interviene el coro instrumental; por otro a partir del c. 69 los cuatro solistas intervienen homófonamente sin que el discurso del coro instrumental se interrumpa.

Como ocurre en el estribillo los periodos internos de cada una de las dos secciones el movimiento denominado coplas, vienen marcados por el desarrollo armónico, y no por la sucesión de los motivos melódicos diferentes. Tanto los solos de la primera sección como las dos intervenciones iniciales homófonas de la segunda están contruidos sobre la misma idea melódica; las restantes intervenciones de las voces de la segunda sección reiteran el final de las dos anteriores. Las intervenciones del coro de instrumentos están contruidas sobre ideas melódicas diferentes a las expuestas por las voces; el tema de los instrumentos constituye una variación del motivo 1 del estribillo.

La armonía está usada con un sentido funcional, y con un lenguaje común a las obras italianas de su momento. No obstante este movimiento se caracteriza por la presencia de interesantes cromatismos que provocan momentáneos cambios de “modo”. También está presente el séptimo grado rebajado por otro lado ausente en el estribillo. El uso de estos cromatismos se identifica con el procedimiento retórico musical denominado “bemoles”, del cuál se ha tratado en el Capítulo XV, y que aquí sirve de imagen musical de la inquietud.

La escritura vocal es silábica, siendo este uno de los rasgos más tradicionales de este movimiento. No obstante las frases musicales de los solos de las coplas son de largo aliento y de estructura en arco muy marcada, alejándose de la mencionada atomización del lenguaje vocal del Navarro del primer periodo.

A continuación el esquema que sintetiza este movimiento central que recoge el texto de las coplas.

Tabla 16-28.

Estructura global		Articulación melódica: periodos y compases	cadencias	Otros
Primera sección	A	A1 49-52	V.V-V DoM	Tiple solo c.50 7º rebajado como floreo
		a2 52-54	DoM V.V-V/I SolM	Instrumental cc. 51-52 Im en lugar de IM DoM
	B	b1 54-57	DoM V-I/V FaM	Alto solo Mod. c.56.1 SolM I/V DoM c.55 7º rebajado como floreo en alto
		b2 57-59	V-I FaM	Instrumental cc. 57-58 Im en lugar de IM FaM
	C	c1 59-62	LaM V-I/V Rem	Tenor 1 solo c.60 7º rebajado como floreo Mod: c. 61.3 III/I Lam
		c2 62-64	V-I Rem	Instrumental Siempre I Rem
	D	d1 64-67	V.V-V FaM	Tenor 2 solo Mod: c. 64.3 Rem I/VI FaM
		d2 67-69	FaM V.V-V/I DoM	Instrumental cc. 67-68 Im en lugar de IM FaM
Segunda sección	A'	a'1 69-72	DoM V.V-V/I SolM	Vocal homófono. Motivo de A en el tiple. Bajo diferente.
		a'2 72-74	V-I SolM	Instrumental
	B'	b'1 74-77	DoM V-I/V FaM	Vocal homófono. Motivo de B en el Tenor1. Bajo harmónicamente idéntico. Mod c. 76.1 SolM I/V DoM c. 75 7º rebajado como floreo en tenor1
		b'2 77-70	V-I FaM	Instrumental. Idéntico a B2 salvo la resolución. cc. 57-58 Im en lugar de IM FaM
	E (coda)	e1 79-81	SolM I-IV/V FaM	Instrumental y mixto en c. 80-81. Se inicia en SolM como progresión harmónica respecto a B'2. De esta forma se produce una mod. cromática en c. 79 con falsa relación: FaM I-V SolM. c. 79 Im en lugar de IM SolM.
		e2 81-83	V-I DoM	Instrumental y mixto en 84. Mod c. 82.1 FaM V/I DoM Repite el motivo de B2 pero sin Im Se evita el sib; de esta forma la relación con DoM es muy fuerte.
		e3 84	IV-V DoM	Solo continuo. Permite el enlace da capo.

Se trata de una estructura reexpositiva similar a la del estribillo. Se reexponen literalmente los dos motivos melódicos iniciales A y B. La Coda o E afianza el ámbito tonal principal DoM, realizando inflexiones a SolM, dominante de Do, y FaM subdominante antes de la cadencia final.

Resulta también peculiar el hecho de que se repita la mitad del último verso de las coplas 3ª y 6ª en E a modo de coda. Normalmente este tipo de reiteraciones no son habituales. La tradicional musicalización independiente de cada copla da lugar a partir de la evolución de la “estructura elaborada” a un continuo musical y textual, en este caso sometida a repetición sólo por la parte estrófica.

Relación estructura musical, versificación.

Tabla 16-29.

Estructura musical			Texto Coplas 1-3	Coplas 4-6	Voces
1ª Sección	A	a1	1ª Los sentidos centinelas Abanzadas ponen ya	4ª Cuerpo a cuerpo es la batalla Mas llegandose a estrechar	Tiple
		a2			
	B	b1	Pero las potencias saben Lo que ellos no alcanzarán.	Alma a alma las heridas Los combatientes se dan.	Alto
		b2			
2ª Sección	C	c1	2ª A la vista sus banderas Hazen llamada de paz	5ª Por la falta de alimento Ninguno se quejará	Tenor 1
		c2			
	D	d1	Mas a fuego y sangre creo La batalla nos dará.	Que de carne pan y vino Abundancia en todos hay.	Tenor 2
		d2			
	A'	a'1	3ª Retirado del combate Está allí su Magestad	6ª Ea pues nadie se escuse a una lid tan singular	SAT1T2
		a'2			
	B'	b'1	Aunque nunca más potente Que quando se oculta más.	Donde el que rendido fuere Vencedor se aclamará.	SAT1T2
		b'2			
E	E	e1	Se oculta más.	Se aclamará.	SAT1T2
		e2	Se oculta más.	Se aclamará.	
		e3			

7.4 Novedades estructurales, temáticas y elementos cíclicos.

Aunque Navarro utiliza en esta obra el marco tradicional del villancico, la construcción de estribillo y coplas difieren profundamente de su estructura tradicional. Al convertir las coplas en un movimiento unitario el villancico en su conjunto adquiere una

apariencia muy cercana a un aria da capo, en la que, como ocurre aquí, un movimiento central está enmarcado por otro contrastante.

No obstante existen ciertos matices que diferencian esta obra de las características tradicionales del aria da capo y que remiten a la tradición hispana. La primera y más evidente es la gran amplitud del movimiento central; la segunda, tal y como corresponde con la tradición, el extenso texto de las coplas poco tiene que ver con la “quintilla” habitual de la sección central del aria da capo.

De esta forma en este villancico Navarro no copia sin más la estructura del aria da capo italiana sino que la adapta a los rasgos estructurales básicos del villancico. Con ello Navarro consigue una puesta al día de esta forma del romance ceremonial, mediante una modernización de su lenguaje y estructura de sus secciones, pero sin alterar la organización músico-poemática o global que la caracteriza. Soluciones similares se encuentran en composiciones coetáneas de autores no italianos; sirvan de ejemplo los movimientos iniciales de conciertos de Bach, concretamente el de violín en *Mi mayor*, que además es coetáneo de la obra de Navarro. Como Navarro, Bach utiliza la estructura del aria da capo en un ambiente formal y estructural que originalmente no le corresponde; en ambos casos ambas formas resultan modernizadas y revitalizadas.

Navarro traba ambos movimientos, estribillo y coplas, por medio de la presencia de un mismo motivo. El motivo 1, el más característico del estribillo se escucha en las coplas tratado por aumentación en cada una de las intervenciones del coro instrumental (cc. 51, 57, 62, 67, 72-73, 76-78, 81, 83). Este tratamiento cíclico del material temático melódico-rítmico tiene en el estribillo-pie un relevante precedente. Aquí la tradicional alternancia entre estribillo pie y el material melódico propio de las coplas (mudanza en argot arcaico) se ha sustituido por la simultaneidad de ambos: el material procedente del estribillo se imbrica con el de las coplas formando una unidad (y que supone la superposición de mudanza y estribillo pie).

La presencia del motivo 1 del estribillo en las coplas además de dotar al villancico en su conjunto de una íntima unidad, puede interpretarse a la luz de la retórica musical barroca. Este motivo denominado 1, se identifica con una locución retórica “de batalla” y está inspirado en un toque de alarma, o al menos marcial, que, a juzgar por su amplio uso en composiciones de todo tipo, era bien conocido por todo el auditorio. Su inclusión en el estribillo permite ilustrar con claridad el ambiente bélico del texto, y su reaparición en las coplas remite a aquél, contraponiendo una profunda inquietud al sosiego melódico del tema propio de las coplas. Este mismo procedimiento será muy utilizado en el romanticismo de la misma forma que lo hace Navarro, como elemento constructivo y semántico, recibiendo el

nombre de leitmotiv. Navarro dota el procedimiento barroco del motivo generador de un significado semántico en virtud de la retórica musical barroca.

La construcción melódica se aparta del estilo de la primera etapa de Navarro, que consistía en musicalizar cada verso por separado. De esta forma cada verso se correspondía con una frase musical dando lugar a una marcada atomización melódica. Aquí cada frase musical se corresponde con una idea del texto, sean cuales fuere el número de versos con los que se corresponde. Esto resulta especialmente evidente en las coplas donde el tema musical escogido y a cargo exclusivamente de las voces, abarca dos versos de cada estrofa. Por otra parte una idea musical expuesta globalmente puede reaparecer fragmentariamente, como ocurre en E y en diversas partes del estribillo, lo cuál evidencia que en esta composición Navarro abandona la atomización melódica tan habitual en su primer periodo. La articulación melódica deja de reflejar la estructura formal del texto para reflejar su contenido. De esta forma se abandona una retórica formal a favor de una retórica semántica.

8. Análisis de nº 1486, Villancico en ópera “*¿Qué misterio se esconde, en la región de oriente!*”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.

Esta composición puede datarse entre 1717 y 1722⁷. La denominación de esta obra como “Villancico a 11 en ópera” resulta curiosa, por lo poco habitual. Por el momento no tengo constancia de que esta denominación haya sido usada por cualquier otro compositor⁸. En el Archivo de la Catedral de Orihuela se conservan dos obras más de Navarro que incorporan el término ópera como denominación formal; se trata de las catalogadas como nº 1364 “Ásperos montes” y nº 1428 “¡Hasta cuándo de bronce!”. Se ha escogido ésta para su análisis por dos motivos: de las tres es la única que presenta evidencias de haber sido reinterpretada⁹ y que además conserva partitura y el juego completo de partichelas, lo cuál facilita la transcripción.

Estas tres composiciones presentan una estructura compleja que engloba diversos movimientos, que en el caso de la que nos ocupa son los siguientes:

- 1º (Introducción)
- 2º Recitado (alto)
- 3º Area.
- 4º Recitado (tenor 2º)
- 5º Area.
- 6º Recitado (Coro)
- 7º Grave.

Salvo el recitado que ocupa 6º lugar, esta obra reproduce el mismo esquema, e incluso las denominaciones de los diferentes movimientos de las cantadas extensas de Navarro; pero aquí con la disposición habitual de los villancicos de Navidad con coro de capilla.

El contenido y la organización del texto permiten reconocer la existencia de un argumento mínimamente dramatizado, desarrollado por diversos personajes. Éstos sin embargo y como ocurre con la mayoría de los villancicos de chanza, no se adscriben a partes vocales diferenciadas por lo que una misma parte vocal solista adquiere según el

⁷ De nuevo remito al Capítulo XVII. En este caso presenta como elementos de datación relativa la presencia de un aparte denominada “violín añadido”, y el número de triples solistas que precisa su disposición.

⁸ En este sentido se expresaba también en 1987 el profesor Miguel Querol, tal y como consta en QUEROL GAVALDÁ, M. (moderador): “Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas” en *Symposium internacional “La Música para teatro en España” Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 459-562.

⁹ Los rasgos de la parte denominada “violín añadido”, apuntan en este sentido.

momento diferentes identidades¹⁰, rasgo que impide una eficaz representación tal y como ocurre con muchos oratorios. Aunque Navarro se sirve de una organización semejante a la cantada es preciso destacar que los textos de sus cantadas son de contenido lírico, nunca dramático, razón por la que debió evitar este término, lo cuál revela por su parte una notable sutileza formal. Por lo tanto la denominación “ópera” hace referencia a la disposición dramática del texto, a su contenido narrativo y a su estructura semejante a la cantada.

Por lo tanto considero que la denominación “en ópera” sirve para identificar el carácter dramático del texto y la de “villancico” para concretar el momento del ceremonial a que se destinaba, tal y como ocurre con otra de las composiciones de este grupo que presenta la denominación de “Kalenda en ópera”. Así el villancico en ópera “¡Qué misterio se esconde!”, es villancico por su dedicación ceremonial y ópera por el carácter dramático de sus textos y por su estructura de cantada (que es similar a una ópera seria barroca). Por todos estos aspectos este “villancico en ópera” o cantada escénica se acerca mucho a lo que sería un oratorio, un género escasamente cultivado en España¹¹.

8.1 Características del texto y disposición musical.

En esta ocasión y debido a la trabazón existente entre todos los números musicales de este villancico en ópera iniciamos su análisis por el texto, verdadero hilo conductor de toda la obra, y su relación con cada uno de los movimientos e intérpretes musicales.

El argumento y su relación con cada uno de los 7 movimientos sería como sigue: los pastores expresan su asombro y pavor por unos fenómenos “extraños” en la región oriental del firmamento (1º Introducción); un pastor describe la salutación del ángel (2º Recitado) mientras que otro cuenta cómo éste les anuncia el Nacimiento del Mesías (3º Area); otro pastor narra cómo ese ángel indica el lugar donde ha nacido Cristo (4º recitado); un cuarto pastor invita a todos a dirigirse al Portal (5º Area); a continuación los cuatro pastores advierten que el Niño está dormido e invitan a cantar de forma más suave para no molestarlo (6º Recitado), y, finalmente, todos juntos le entonan una canción de cuna (7º Grave).

Salvo en los recitados 2º y 5º en todos los movimientos intervienen el coro de solistas, total o parcialmente, y el coro lleno. De esta forma la denominación de Area de los movimientos 3º y 5º resulta como veremos realmente equívoca, pues en ambos interviene el

¹⁰ Es decir las partes solistas encarnadas por el coro de “Vozes”, intervienen en el discurso policoral asumiendo en esos casos el mismo rol que el conjunto del coro de capilla. Sirva como ejemplo el desarrollo textual y musical del 5º movimiento “Area”.

¹¹ FERRER BALLESTER, Mª. T.: “El oratorio barroco español: aportación de nuevas fuentes” en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2865-2873.

coro junto con el solista; además ambos presentan una estructura compleja que poco tiene que ver con la claridad del aria italiana, a la que remite su denominación. En una de las secciones en que se divide el 5º movimiento sí podemos encontrar una estructura reexpositiva presente en otros movimientos que Navarro también denomina area.

La presencia de cuatro pastores se extrae no del texto, que no presenta acotación alguna, sino de la forma en que Navarro adjudica las secciones del mismo a los diversos intérpretes vocales que se agrupan en dos coros: el “segundo coro” denominado “Vozes”, y que por tanto estaría destinado a cuatro solistas (S-A-T1- T2), y el “tercero coro” denominado “Lleno” que sería el coro de capilla y dividido en las voces habituales de un coro mixto (S-A-T-B). El “coro primero” engloba sólo partes instrumentales específicas destinadas originalmente a violín, abué y violón, a las que posteriormente se añadió otra denominada “violín añadido” y que no figura en la partitura.

Todas las partes solistas vocales se asignan a los cuatro intérpretes del segundo coro o coro de “Vozes”. De esta forma observamos que cada uno de los dos coros, el de “Vozes” y el “Lleno”, adquieren un papel diferente. El coro de “Vozes”, que cuenta con cuatro partes (S, A, T1 y T2), encarna a los pastores testigos del anuncio del ángel y que han presenciado directamente el prodigio celeste; estos cuatro pastores encarnados por las voces de, del 2º coro narran a sus compañeros lo que han visto. El coro “Lleno” representaría al auditorio que escucha la narración del fenómeno, y que han percibido desde la distancia tal, no directamente, tal y como expone el texto de la Introducción.

Este planteamiento se cumple para toda la obra excepto para el primer movimiento, (Introducción) en el que, aunque interviene el coro de “Vozes”, el texto de sus intervenciones no parece identificarlos con los cuatro pastores afortunados sino con unos miembros más del grupo de pastores que asisten al fenómeno pero no son testigos directos. Esto se podría deber a que en la Introducción Navarro adjudica partes al coro de “Vozes” por necesidades puramente musicales, que atenderían al estilo habitual policoral; de esta forma la introducción desempeñaría una función equivalente al estribillo del villancico, que normalmente sitúa la acción que se desarrolla en las coplas. Por otro lado podría suponerse una barroca elipsis temporal entre el texto de la introducción y el segundo movimiento, lo cuál explicaría la presencia en el primer movimiento del coro de “Vozes” con sus correspondientes papeles. Sea como fuere es a partir del segundo movimiento, Recitado, cuando el coro de “Vozes” adquiere con claridad su verdadera identidad.

Terminada la Introducción y hasta el compás 133, que se corresponde con el inicio de la tercera sección del 5º movimiento (Area), tres pastores narran sucesivamente el anuncio del ángel y finalmente un cuarto pastor invita a todos a dirigirse al Portal, motivo

que explica las escasas intervenciones del coro “Lleno”, que se a repetir aquello que los solistas narran y que se considera más asombroso y relevante. Entre el compás 133 y 160, (tercera sección del 5º movimiento Area), el coro Lleno adquiere mayor relevancia; esta sección responde, salvo dos breves fragmentos a solo, -encargados a S (cc.133-135) y T2 (cc.142-150) respectivamente-, a la textura policoral con instrumentos característica de la 2ª etapa de Navarro. De nuevo el motivo es el texto: “Venga el deseado/ nuestro Rey eterno” en el que solistas y pastores expresan su deseo de acudir al Portal.

Pero sin duda es el 6º movimiento, Recitado, el más peculiar pues se trata a pesar de su denominación de un número coral. Curiosamente no se trata del único recitativo coral de esta composición pues aunque carece de denominación, aparece un pasaje de semejantes características entre los compases 118-132, segunda sección del 5º movimiento Area. En ambos casos el recitado coral se aplica al coro de “Vozes”, salvo la breve intervención del coro Lleno en el inicio del 6º movimiento (c. 161-163); ésta responde al mismo principio que ya hemos señalado para las contenidas entre el 2º movimiento y el compás 133, en las que se repite casi de idéntica forma lo que inmediatamente antes ha cantado el coro de “Vozes”; aquí se dicen para sí lo mismo que con asombro acaba de cantar el coro de “Vozes”: “Pero cesad Pastores”.

El texto de los dos recitativos corales presenta un rasgo común: una vez terminada la narración de los hechos el coro de “Vozes” exhorta al auditorio (coro “Lleno”) en la primera ocasión a festejar el nacimiento de Cristo (c. 118-132), y en la segunda a cantarle al Niño dormido con suavidad (c. 161-174). En ambos casos a estos fragmentos sigue otro policoral. Ambos fragmentos hubieran sido felizmente resueltos de forma convencional, lo cuál revela que tras el hecho de la elección para estos recitados de una disposición coral esconde un sentido simbólico; al estar ambos fragmentos en estilo recitado encomendados al coro de “Vozes”, se expresa una comunión entre los miembros del mismo. Los cuatro que han sido testigos directos del milagro, se encuentran por igual iluminados, y recitan harmónicamente a un tiempo; exhortando al resto a seguirles.

El vestido musical del texto a modo de recitado coral complementa el mensaje del texto y lo dota de un segundo nivel de lectura, que trasciende la propia narración de la escena, y que podríamos calificar como teológico. El coro de “Vozes”, integrado por los cuatro papeles solistas que encarnan los pastores que han escuchado el mensaje del Ángel, representa a aquellos que han asistido a la Revelación y predicán su mensaje, (los Santos), el “Lleno” aquellos que escuchan la Buena Noticia y creen en el Evangelio, aun sin haber visto. Esto explica el diferente número de ambos coros, pocos (“Vozes”) son los

mensajeros, pero muchos (“Lleno”), los llamados. La propia “disposición” de la obra sugiere por tanto un profundo sentido teológico.

Salvo en el primer movimiento en el que la música instrumental constituye un elemento indispensable para el arranque del texto, el papel del coro instrumental resulta por lo general puramente decorativo: los instrumentos aparecen imbricados en el lenguaje policoral de la obra como coro independiente alternando sus intervenciones con los coros vocales de los que, a veces literalmente, repite los motivos temáticos.

Sólo en el primer movimiento (Introducción), el coro instrumental se anticipa a los vocales presentando una mayor relevancia e independencia melódica, con motivos puramente instrumentales. La Introducción y por lo tanto el arranque de este villancico en ópera repite las convenciones de los villancicos de kalenda correspondientes a la segunda etapa de Navarro. La razón se encuentra de nuevo en el texto; es precisamente en este movimiento donde encontramos una de las dos alusiones al sonido musical de toda la obra; Se trata del fragmento que describe

El texto de la Introducción alude a la música celeste que acompaña la aparición del ángel: “O que dulce ruido/ se escucha se advierte/ de cytaras dulces/ que el aire suspenden”. Existe una segunda alusión en el segundo movimiento “Recitado” en el que el pastor narra la aparición de un coro de ángeles, que ha ilustrado el coro de instrumentos del primer movimiento, y que permite concretar el sentido retórico de las intervenciones instrumentales de la Introducción como metáfora de la gloria celeste, imagen recurrente en los textos de los villancicos de Kalenda de Navarro.

Por último recordar que Navarro utiliza la estructura de cantada para construir este oratorio que él define como villancico en ópera. De esta forma a pesar de la continuidad del texto, éste se articula en diversos movimientos entre los que se intercalan recitados, cómo es habitual en la ópera de números. No obstante la articulación interna de cada uno de esos movimientos no se ajusta a los cánones estructurales habituales, con el fin de adaptarse a una eficaz y teológica ilustración musical del texto.

A continuación, y para resaltar todo lo expuesto, se acota el texto de cada movimiento indicando los intérpretes de cada parte, tal y como Navarro lo dispone, desconozco si por propia intuición o por indicación del desconocido autor literario.

1º (Introducción)

Ten2º: Que misterio se esconde
 en la región de Oriente.
 Que se yela el Sol
 Y se enciende la nieve.

Lleno: que susto que pasmo
 Que asombro es este
 Vozes: sus exes quebranta
 el globo celeste
 Lleno: sus exes quebranta
 el globo celeste
 Vozes: o todo el empíreo
 Abaxo se viene
 Lleno: Abaxo se viene.
 Vozes: O que dulce ruido
 Se escucha se advierte
 Lleno: O que dulce ruido
 Se escucha se advierte
 Vozes: de cytaras dulces
 Que el aire suspenden
 Todos: que el aire suspenden.

2º Recitado (alto)

Alto: Yo, pastores guardava,
 Vigilias de la noche y de repente,
 Relámpago con voz cercó luciente,
 El albergue pagizo donde estava;

 Vi al sol en un mancebo que sonoro,
 De turba Angelical conduce un coro
 Que la paz dava al hombre con dulzuras
 Y la gloria a su Dios en las alturas.

3º Area.

Vozes: No, no, no,
 Lleno: No, no, no,
 Ten1º: No temáis
 o felices pastores
 Su voz pronunció,
 Todos: no, no, no.
 Ten1º: no temáis, no, no,
 Pues oy ha nacido
 El don esperado,
 el bien prometido
 el Dios humanado
 gel mundo aneló,
 Vozes: no temáis, no, no,
 Lleno: no temáis, no, no,
 Vozes: no temáis, no, no,
 Todos: no temáis, no, no,

4º Recitado (tenor 2º)

Ten2º: Lo mismo a mi zagales me ha pasado,
 Que de tanta sonora Luz cercado,

Percibí que amoroso,
 Me dijo aquel acento luminoso,
 qen Belen de David Ciudad nacido,
 Veria todo el Cielo reducido,
 a un Portal, y entre pajas reclinado,
 un Niño de dos brutos abrigado.

5º Area.

Sop.: Yo zagales a adorar
 A ese Niño Dios de amor,
 Mejor pastor ancido a velar.

Vozes: Yo zagales

Todos: a adorar

Vozes: A ese Niño

Todos: Dios de amor.

Sop.: y vereis qen ese Niño,
 De la nieve puro armiño,
 No le yguala el esplendor,
 Yo zagales a adorar
 A ese Niño Dios de amor,

Vozes: Y pues a vista nuestra
 Se ve el feliz remedio,
 Que de las ruinas sabe
 Formar su trono Regio,
 Alegres nuestras voces
 Festejenle diziendo:

Sop: venga el deseado
 nuestro Rey eterno

Lleno: venga el deseado
 nuestro Rey eterno

Vozes: venga el deseado
 nuestro Rey eterno

Ten2º: de Israel delicia
 Y gloria de su pueblo,
 Príncipe amable
 Niño guerrero,
 Bien de las almas
 Y esposo excelso

Lleno: venga el deseado
 nuestro Rey eterno
 nuestro Rey eterno

Vozes: venga el deseado
 nuestro Rey eterno

Vozes: venga el deseado
 nuestro Rey eterno
 nuestro Rey eterno

Lleno: venga el deseado
 nuestro Rey eterno

6º Recitado (a8)

Vozes: Pero cesad Pastores

Lleno: Pero cesad Pastores

Vozes: qe a la cadena

y al sonoro ruido

Parece que dormido

Se queda el Dios de amores,

Y así en pausado acento

A media voz dira

nuestro conento

7º Grave.

Vozes: Cielos quedito

Lleno: quedito

Vozes: orbes silencio

Lleno: silencio

Vozes: que mi Niño entre penas

se entrega al sueño

Lleno: que entre penas descansa

su amante pecho

Vozes quedito, silencio

Lleno: quedito, silencio.

8.2 Disposición instrumental. El violín añadido y las partes obligadas de violonchelo.

La parte del violín añadido como ya se ha dicho, no se anota en partitura, sólo existe en particella, lo cuál junto a la denominación de “añadido” revela que no formaba parte de la redacción original de esta composición. En ella el primer choro estaba integrado por tres partes que se corresponderían con dos tiples instrumentales, el violín primero y el abué, y un bajo instrumental, el violón. Efectivamente la tesitura superior está ocupada por el violín que realizaría la función de tiple 1º; en posición inmediatamente inferior la parte del abué, y en bajo la del violón. La particella del violín añadido parece compuesta después que la del resto de instrumentos; presenta continuos cruzamientos con las voces de violín primero y abué, siendo su función la de completar harmónicamente los acordes, o agregar un contrapunto melódico a las voces instrumentales restantes. La obra puede interpretarse con óptimos resultados sin esta voz “añadida”, que se corresponde con el violín 2º.

El hecho de añadir un violín implica a la presencia, como efectivamente ocurría, de dos intérpretes de este instrumento en la capilla de música de Orihuela, en el momento de la interpretación de esta obra con esta voz añadida.

El violón cuando interviene en los solos siempre presenta una parte diferente al acompañamiento general. Ya hemos comentado la función del violón como un elemento italianizante más y su relación con la realización del continuo. La presencia del violón en

estos fragmentos a solo constituye más un rasgo estético importado que una necesidad interpretativa funcional. El violón no participa en la realización del continuo pues su parte es siempre diferente a la de éste.

8.3 Compases.

Navarro en esta obra utiliza compases nuevos y antiguos, siendo este rasgo, y como ya hemos señalado, una característica de las obras de su segunda etapa. En concreto utiliza los siguientes compases:

1º recitado Compasillo.

2º Recitado. Compasillo.

3º Area. Compás ternario de proporción menor.

4º Recitado. Compasillo.

5º Area. Compasillo. Desde c.133: Compás ternario de proporción mayor

6º Recitado. Compasillo.

7º Grave. Compás ternario de proporción menor.

Como ya se ha comentado en el capítulo correspondiente, la presencia de compases “modernos” se sujeta a las pautas proporcionales de los mensurales. De esta forma todos se someten a la relación de semibreve, asociada con el *tactus* Compasillo sobre el que se medía la música en la capilla oriolana. Esta relación y la división interna de la semibreve indicada en cada Tiempo se sugieren “aparentes cambios de tempo”, derivados del diferente valor de las figuras e cada uno de ellos.

En el texto correspondiente al 6º movimiento, Recitado, existe una referencia temporal en el texto, c. 168-170 “y así en pausado acento”. Para indicar la mayor lentitud que señala el texto no cambia de “tempo” sino que utiliza figuras más largas, utilizando de esta forma el mismo principio que hemos comentado para indicar el “tempo” de cada movimiento. La única referencia al tempo se encuentra en la denominación de Grave que da al último movimiento, por otro lado habitual como último tiempo no sólo de las cantadas de Navarro sino de las de sus contemporáneos españoles. Tal denominación sugiere que este movimiento debe marcarse con un Compás o *tactus* más lento que los restantes en compás de proporción menor, con los que por lo demás, comparte todas sus rasgos de notación.

El número de semibreves, y por lo tanto de tactus, que contiene cada movimiento sería como sigue:

1º recitado Compasillo. Trascrito cómo 4/4 tal y cómo se utiliza ahora. Compás entero: una semibreve.

2º Recitado. Compasillo. Trascrito cómo 4/4. Compás entero: una semibreve

3° Area. Proporción Menor, transcrito cómo 6/2. Compás entero: dos semibreves perfectas.

4° Recitado. Compasillo. Transcrito como 4/4. Compás entero: una semibreve.

5° Area. Compasillo. Transcrito como 4/4, aunque la acentuación de las palabras sugiere mejor un 2/2, sin modificar en todo caso el valor de las figuras. Compás entero: una semibreve. Desde c.133: Proporción Mayor. Transcrito como 3/2. Compás entero: una semibreve perfecta.

6° Recitado. Compasillo. Transcrito como 4/4, aunque la acentuación de las palabras sugiere mejor un 2/2, sin modificar en todo caso el valor de las figuras. Compás entero: una semibreve.

7° Grave. Proporción Menor. Transcrito como 6/2. Compás entero: dos semibreves.

Por último resaltar cómo en esta obra los compases ternarios simples o los binarios compuestos son anotados como compases ternarios proporcionales, y sin embargo para los simples cuaternarios o binarios se utiliza la notación moderna. Parece por lo tanto existir una dicotomía entre el sistema de representación de los primeros y el de los segundos que sugiere cómo la notación moderna sólo esta asimilada para los compases simples binarios o cuaternarios, y que para el resto resulta todavía útil la antigua. Ante ello podemos plantearnos esta pregunta ¿Es un momento temprano de asimilación de los nuevos sistemas de notación o por el contrario Navarro ya los ha experimentado y termina por recurrir a su anterior lenguaje, pues considera que resulta más útil para la representación de los compases compuestos o ternarios? Desde luego los ternarios proporcionales están tratados con un sentido de la métrica de acentuación por entero idéntica a un $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ según la acentuación del texto y la distribución de las figuras dentro del compás.

8.4 Motivos melódicos y reaprovechamientos.

Navarro en esta composición aplica los procedimientos retóricos que habitualmente utiliza para elaborar los temas de sus composiciones.

Para el primer movimiento cuyo texto se abre con una exclamación utiliza como en otras ocasiones el Compás binario simple para expresar el asombro, en este caso Compasillo. Este procedimiento lo emplea también en las composiciones nº 1485 y nº 1490. Para expresar el entusiasmo que desprende el texto correspondiente al c. 133, que da fin al 5° Movimiento utiliza un motivo en Proporción Mayor, con un característico ritmo de puntillos.

El último movimiento tanto textual como musicalmente repite el contenido de la composición nº 1483 “Quedito quedo”, composición a 4 voces con acompañamiento que debió ser compuesta antes de 1713. Navarro toma de ella el tema musical pero en el

villancico “en ópera” tratado policoralmente. Esta composición se conserva incompleta y en lamentable estado, por lo que no se puede aventurar mucho más.

8.4 Estructura de cada uno de los movimientos.

a. [Introducción].

La Introducción presenta estructura reexpositiva:

Tabla 16-29.

Estructura global	Articulación melódica: periodos compases y	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros
A 1-7	a1 1-3	V-I lam	Motivo alfa. Solo Tenor 2º
	a2 3-5	V-I lam	Motivo alfa. Instrumentos. Motivo en abué, resto de voces contracantos.
	a1' 5-7	V-I DoM	Motivo alfa. Solo Tenor 2º. Mod c. 5 lamI=VI DoM
	a2' 7-9	V-I DoM	Motivo alfa. Instrumentos. Motivo en abué, resto de voces contracantos.
B 9-23	b1 9-12	I-V DoM	Motivo beta. Homofónico en Vozes y lleno. Dividido en tres subperiodos, el primero de ellos c. 9-10 VI-V.VI, lo que provoca un cromatismo, aparente modulación cromática en alto del Lleno c.-10.
	b2 13-23	b2.1 13-16.4 IV-I DoM	Motivo gamma. Este periodo se inicia con una breve intervención de los instrumentos c. 13 en el acorde de I de DoM, y el resto se articula en intervenciones alternas del coro Vozes y Lleno, que sólo se juntan en la cadencia c. 23. El motivo posee una clara identidad rítmica pero no así melódica debido a que su contorno melódico es sometido a pequeñas modificaciones en cada una de las 5 intervenciones corales de este periodo. Estas modificaciones se rigen por el devenir armónico que incide en los grados de IV, V y VI de Do M, para concluir finalmente en el relativo menor de Do. Así. c. 13-16 ámbito de FaM. (sib) c. 17-20 ámbito de SolM (fa#) c. 21-23 ámbito de lam (sol#) Mod. c.22 DoM VI=I lam
		b2.2 16.4-20.4 V.V-V DoM	
		b2.3 20.4-23 V-I lam	
A'	a2'' 24-28	V-I lam	Motivo alfa. Instrumentos. Motivo en abué y violín 1º en imitación a 8ª, el resto realizan contracantos a ambos.
	a1'' 27-30.4	I-V lam	Motivo alfa. Vozes. Imitación a 8ª entre tiple y Tenor 2º. Tanto inicio como final se superponen a los periodos anterior y posterior.
	a1''' 30-32.2	Lam V-IM=V.IV	Motivo alfa. Lleno. Motivo en tiple armonizado homofónicamente en el resto.
	a3 32.2-34.3	I-V lam	Motivo alfa variado, adaptado a otro texto. Vozes. Imitación a la 5ª superior entre Tenor 2º y Tiple, el resto homofónicas: alto con tenor 2º y tenor 1º con tiple. c. 32-33 ámbito de la IV ReM (fa# y do#)
	A4 (coda) 34.3-36	V-I lam	Cabeza motivo alfa en instrumentos y cola en Vozes y Lleno.

Destacar la estructura ternaria. En todos los periodos de la reexposición salvo en a1''' y a4, se retoman las características del inicio pero introduciendo el procedimiento imitativo en los coros 1º y 2º. La reexposición es textual y musical, salvo a3 que introduce un texto nuevo. Resulta muy claro el carácter plenamente tonal de esta introducción, así como que la V comparte importancia con IV y VI, como se evidencia especialmente en B.

b. Estructura de los movimientos 2º y 4º.

Debido al paralelismo existente entre los movimientos 2º y 4º, que Navarro denomina Recitado, se expone el análisis musical de ambos comparativamente.

Estructura Recitado Alto. (Segundo Movimiento)

Tabla 16-30.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros
A 37-43	a1 37-38.4	V.VI-VI DoM	Se inicia con un acorde de I DoM
	a2 38.4-40.1	VI-V DoM	
	a3 40.2-41.3	V.V-V DoM	
	a4 42-43.4	IV.VI-V.VI DoM	El giro cadencial tras una cadencia V-I en c. 42, produce un giro brusco hacia el ámbito de VI (lam), preparando el siguiente periodo. La sensación de final se logra por un alargamiento de los valores tanto de voz como de bajo.
B 44-51	b1 44-45.3	VI-V.VI DoM	Se inicia con un acorde de VI de DoM, lo que sugiere un ámbito de la m.
	a2 45.4-47.1	VI-V DoM	Regreso definitivo a DoM
	b3 47.2-48.4	V.V-V DoM	
	b4 49-51	V-I DoM	

Estructura Recitado Tenor 2º (Cuarto Movimiento)

Tabla 16-31.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros
A 75-81	a1 75-77.2	VII.V-V DoM	Se inicia con un acorde de I DoM
	a1 77.3-79.2	VII.V-V DoM	Misma música y diferente texto.
	a2 79.3-80.1	IV-V.VI DoM	El cromatismo provocado por la V.VI produce un brusco giro al VI (lam), tanto más cuando el fa# de los dos subperiodos anteriores nos sitúa en el ámbito de la V (SolM).
	a3 80.2-81	VI.VI-V.VI DoM	Ámbito del VI (lam).
B 82-89	b1 82-83.3	V-V.V DoM	Se inicia con un acorde de VI de DoM .
	b1' 83.4-85.3	V-V.V DoM	Variación melódica del subperiodo anterior.
	b2 85.4-87.1	V.V-V DoM	Afianza el ámbito de V (SolM), y prepara la resolución final en tónica.
	b3 87.2-89	V-I DoM	

Navarro denomina a los movimientos 2º y 4º como recitado. En ellos interviene el solista vocal, el acompañamiento general (arpa o clave) y el violón, que presenta una parte obligada diferente de la del continuo; no obstante este rasgo no impide que ambos movimientos se identifiquen con un recitativo *secco*. Tanto el primero dedicado al alto, como el segundo dedicado al tenor, están escritos en compasillo nuevo, es decir trascribible como 4/4, y presentan una notación por entero similar a la usada en la actualidad.

Aunque aparentemente se podría pensar en que ambos son una copia de un posible modelo italiano, un análisis pormenorizado nos descubre que presentan rasgos incluso contrarios al recitativo *secco* italiano.

En primer lugar, ambos recitados siguen el mismo esquema tanto estructural como harmónico, lo cuál contradice el propio espíritu del recitativo italiano, cuya única norma es la libertad estructural y harmónica. El hecho de que ambos utilicen un mismo patrón

acórdico significa que la armonía no pretende ilustrar significativamente el texto, sino dotarlo únicamente de un vestido musical lógico, como ocurre con el recitado litúrgico. Navarro no plantea, como es habitual en el recitativo italiano, un viaje a través del círculo de quintas, con un punto de inicio y un final incierto, en lugar de eso aplica un desarrollo harmónico similar al de un movimiento estructural convencional, que en ambos casos toma a DoM como marco. Este desarrollo harmónico, parejo en ambos recitados, dibuja una estructura binaria: A se inicia en DoM y concluye en una inflexión al VI, (La m); B se inicia en La m y tras incidir en la V de Do regresa a la tonalidad principal. La conclusión de la primera sección es en ambos casos fruto no tanto de una estabilidad sino de un giro harmónico brusco que se acompaña con un alargamiento de los valores.

Ambas secciones, configuradas como extensos periodos, se dividen en 4 subperiodos, que se subdividen tanto por un proceso cadencial como por un silencio. Esto provoca una marcada atomización melódica, lo cuál constituye una característica habitual de las composiciones de Navarro. De nuevo esta atomización melódica refleja rigurosamente la versificación de ambos textos.

Otro rasgo que presentan ambos recitados, aunque resulta más acusado en el del alto, es la regularidad rítmica de cada uno de los periodos. Podemos advertir la presencia de un esquema rítmico al que se adaptan cada uno de los textos de los diferentes periodos; aunque la base de este esquema rítmico, se expone en el primero, su aspecto definitivo aparece en el segundo. Este esquema, que presenta una duración total de cinco negras, sufre ligeras variaciones con la finalidad de adaptarse al texto. Dos son las modificaciones más reiteradas; que presentan las reapariciones de este esquema rítmico

1. adición de anacrusa necesaria en el caso de que el texto comience en una o más sílabas átonas; así ocurre en a2, a3, b1, b3 y b4.
2. alargamiento de los valores finales o adición de un melisma, como ocurre en a4 y b4;

En ambos casos la finalidad es crear una conclusión satisfactoria a cada una de las dos secciones de que consta el recitado. En el caso del cuarto movimiento (Recitado de tenor 2º), Navarro utiliza el mismo esquema rítmico que encontramos en el del alto, pero aquí sometido a mayores elaboraciones, que incluso afectan a la desaparición de los silencios que limitaban en aquel cada uno de los subperiodos. El resultado es un discurso menos repetitivo pero en absoluto libre, pues se sujeta igualmente a la figuración rítmica. Igualmente presentes se encuentran el alargamiento de los valores finales, que en este caso se extiende también a varios subperiodos de A, y a un discreto diseño melismático que como en el de alto, finaliza todo el recitado.

Por último es preciso señalar en ambos recitados la repetición de subperiodos musicales. En el caso del segundo movimiento (recitado del alto), son musicalmente idénticos, tanto melódica como armónicamente, los segundos subperiodos de cada una de las dos secciones. En el del tenor son idénticos los dos primeros subperiodos de cada una de las dos secciones. Estas reiteraciones no están justificadas por la reaparición de un mismo texto, por lo que su intención es puramente musical. En ambos casos la reiteración de los subperiodos se sitúa en el inicio de los periodos, lo cuál articula con claridad la estructura global, del mismo modo que ocurre con las formulas iniciales, en el recitativo litúrgico; el alargamiento y los melismas tendría su parangón en sus fórmulas cadenciales (*terminatio*), y la regularidad rítmica con la interpretación acompañada.

En el recitativo italiano tanto este rasgo como el de la reiteración rítmica están por completo ausentes. Por un lado la presencia de un esquema rítmico en el recitado rompe el carácter arrítmico y prosódico que caracteriza no sólo la escritura sino la interpretación del *recitativo secco* italiano; por otro la reiteración de fórmulas melódico-rítmicas con una intención estructural rompe por completo la ilustración particular de cada una de las palabras, también propia del recitativo. Sin embargo tanto estos dos rasgos como la estabilidad modal o tonal, son norma en el recitado litúrgico. Éste, como estos dos recitados, también posee estabilidad tonal y un ritmo de interpretación.

Podemos concluir que Navarro sólo toma del modelo italiano la inspiración y el interés por la inclusión en sus composiciones de fragmentos en estilo recitado, mientras que del recitativo litúrgico la concepción musical del mismo. Con el recitado litúrgico comparte los siguientes rasgos: estabilidad tonal o modal, atomización reiteración de fórmulas melódicas y rítmicas que desempeñan una función determinada, ausencia de interés descriptivo o de reflejo de afectos.

c. Estructura del 3º movimiento. Area.

Este movimiento presenta estructura madriguesca binaria como se refleja en la siguiente tabla. La primera parte se organiza internamente mediante una estructura reexpositiva.

Tabla 16-32.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros
Iª	A	a1 52-53.1 V-I lam	Vozes
		a1 53.1-54.1 V-I lam	Lleno. Cambio de posición de algunas voces, respecto al anterior.
		a1 54.1-55.2 V-I lam	Instrumentos. Cambio de posición de algunas voces, y variación melódica, respecto a los dos anteriores.
	B	55.2-58.1 V-I DoM	Solo Tenor 1º, violón y acompañamiento, estos dos últimos con partes diferentes. Mod c. 57 lam V-VI=IV DoM
	A'	a'1 58.1-59.1 V-I DoM	Vozes y Lleno.
		a'1 59.1-60.1 V-I DoM	Instrumentos. Cambio de posición de algunas voces, y variación melódica, respecto al anterior.
IIª	C	60.1-61.1 IV-V lam	Solo Tenor 1º. Funciona como enlace harmónico. Mod. c.60 DoM II=IV lam
	D	61.1-66.1	Solo tenor 1º. Progresiones harmónicas DoM-ReM-MiM (Vlam)-FaM =VIIam (c.64/65).
	C	c2 66.1-67.1 I-V lam	Vozes. Variación melódica de c1.
		c2 67.1-68.2 I-V lam	Lleno. Cambio de posición de algunas voces, respecto al anterior.
	D	68.1-72.1 IV-V lam	Instrumentos. Progresión tonal en lam. Imitación a la 5ª entre abué y violín 1º. El violón por terceras con el abué.
	C	c2 72.1-73.1 I-V lam	Vozes. Cambio de posición de algunas voces, respecto al anterior.
		c2' 73.1-74 V-I lam	Vozes, Lleno, Instrumentos. Funciona como coda.

d. Estructura del Movimiento 5º. Area.

Este movimiento que Navarro titula *Area* se divide en tres secciones claramente definidas. Las tres abarcan una sección textual diferente, presentan unos motivos melódicos propios, que, a su vez se organizan en cada una de ellas según estructuras diversas. Esta disposición se debe a la intención de caracterizar musicalmente cada una de las ideas expresadas en el poema. El término de *Area* que utiliza para denominar este movimiento se debe a que la primera sección, aunque destinada a los tres coros, está protagonizada por extensas intervenciones a solo de tiple, y se desarrolla sobre una estructura ternaria reexpositiva que conecta con el aria estrófica de sus cantadas.

Tabla 16-33.

Estructura global. Secciones	Articulación melódica: periodos y compases. Estructura	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros	
Iª (ternaria)	A	a1 90-92 V-I DoM	Tiple solo y violón; a1 y a2 se asocian a modo de pregunta y respuesta.	
		a2 92-94 V.V-V DoM		
		a3 94-96 V.V-V DoM		
		a1' 96-98 V-I DoM	Vozes y lleno. Ambos periodos musicalmente idénticos presentan diferente texto: el primero el de a1 y el segundo el de a2 respectivamente.	
		a1' 98-100 V-I DoM		
		a1'' 100-102 V-I DoM	Instrumentos	
	B	b1 102-104 V-I SolM	Instrumentos. Progresión harmónica del periodo anterior. Diferente disposición de las voces.	
		b2 104-110 V.V-V DoM	Tiple solo y violón. Progresiones harmónicas: 104-105 DoM 105-106 ReM 106-107 Mim 107-108 FaM I=IV DoM c. 108-110 DoM	
	A (resulta ser una reexposición abreviada del inicio)	a1 110- 112 V-I DoM	Tiple solo y violón. Periodo de tipo clásico.	
		a2 112-116 (4) V-I DoM		
IIª (Recitado)	1	1a 118-120 I-V DoM	Se articula de forma binaria sugiriendo una relación de pregunta y respuesta	Coro de Vozes. Escritura de recitado.
		1b 120-122 V-II DoM		
	1'	1a' 122-124 I-V rem	Progresión harmónica respecto al anterior periodo.	
		1b' 124-126 V-V.V rem		

	2	126-129 V-I rem	c. 127 suena sucesivamente VM y Vm de Rem.	
	3	129-132 I-V lam	Mod. C. 130 rem I=IV lam	
III ^a (ternaria)	C	c1 133-135.1 V-I lam	Tiple solo	
		c2 135.1-140 V-I lam	Imitaciones policorales al unísono a distancia de un compás: Lleno-Vozes-Abué-violín 1°.	
		c2' 140-142 V-I DoM	Instrumentos. Repite la sección imitada en el periodo anterior pero en DoM	
		c1' 142-144 V-I DoM	Tenor 2° solo y violón.	
		c3 144-145 V-I DoM	Instrumentos. Funciona a modo de Coda.	
	D	145-150 V-I lam	Tenor 2° solo, violón y acomp. Progresiones harmónicas: 145-146 LaM 146-147 SolM 147-148 FaM Mod. c.148.3 FaM II=IV lam	
	C (en esta reexposición utiliza los mismos periodos del inicio pero alterando su orden)	c2 150-155 V-I lam	Imitaciones policorales al unísono a distancia de un compás, menos los instrumentos a distancia dedos compases: Lleno-Vozes-Instrumentos. Es igual que C2 pero eliminando la intervención del abué.	
		c2' 155-157 V-I DoM	Instrumentos. Repite la sección imitada en el periodo anterior pero en DoM	
		c2'' 157-160 V-I DoM	Resulta una variación de C2: mantiene la imitación y el motivo imitado, pero invierte el orden de intervención: Vozes-Lleno, y elimina los instrumentos. Funciona a modo de Coda.	

La primera sección presenta un marcado carácter protoclásico, debido a la presencia de varios elementos: sencillo melodismo de carácter silábico, melodías en pregunta y respuesta y periodo de tipo clásico, articulación constante en fragmentos melódicos de dos compases (que normalmente y salvo alguna excepción se pueden calificar como frases), uso del compás simple binario y abandono del compás compuesto tan usado en el barroco hispano, uso de esquemas rítmicos muy simple y definidos, preponderancia de la textura jerárquica aún a pesar del uso de la policoralidad, uso limitado e incluso discreto de la escritura policoral, utilización de un esquema estructural reexpositivo y claridad harmónica. Todos estos elementos conectan esta obra con el estilo galante italiano precursor del

clasicismo. La sencillez, que podría definirse como candidez, de este fragmento, podría reflejar la procedencia social del personaje que la protagoniza.

La segunda sección presenta una escritura semejante a la del 6º movimiento que Navarro denomina Recitado. Al igual que aquella está escrita en estilo de recitado coral (para las 4 voces partes del coro de “Vozes”) y presenta sus mismas características. Sólo resaltar la diferencias en cuanto a escritura y textura de los cuatro periodos que conforman esta breve segunda sección; el periodo 1 y su transposición, el periodo 1’, se articulan a modo de pregunta y respuesta, que es el rasgo melódico más característico de la primera sección de este movimiento; los dos últimos periodos, denominados 2 y 3, abandonan la escritura en pregunta y respuesta y presentan una escritura más compleja, en la que encontramos “gorjeos” (c. 128) e imitaciones (c. 129-132). De esta forma la segunda sección funciona como una suave transición entre la escritura de las secciones primera y tercera. Este carácter de transición se manifiesta también en su desarrollo armónico; se inicia en DoM, tonalidad final e inicial de la primera sección y concluye en la V de lam, tonalidad inicial de la tercera.

La tercera sección presenta una estructura ternaria pero los rasgos barrocos son más acusados que en la primera. En primer lugar utiliza el compás de proporción mayor, que como en el resto de las ocasiones Navarro interpreta como un compás ternario simple, con las figuras a mitad de su valor; además presenta una escritura menos uniforme que la primera sección, pues se alternan las secciones a solo, en este caso más breves, con la policorales imitativas en las que se involucran todos los coros sin excepción. El motivo con puntillos es utilizado por Navarro en expresivas de alegría (Capítulo XV). No obstante existen evidentes paralelismos entre ambas secciones:

1. En ambas, la parte central, denominada B y D respectivamente, se articula como una sección a solo protagonizada por progresiones tonales; sendas progresiones parten de tonos relativos, que por tal motivo adquieren relevancia y contrastan con la exposición y reexposición; se trata de SolM en la primera y Lam en la segunda.
2. La construcción de la reexposición a partir de la aparición incompleta y alterada en cuanto a su orden, de elementos de la exposición. Esto se observa claramente en el cuadro precedente. En la primera sección la reexposición se percibe claramente pues coincide el regreso a la tonalidad principal con la repetición de la frase inicial tal y cómo se había escuchado; en la segunda sección no sucede esto por lo que el regreso no resulta tan evidente, y además la reexposición es modulante pues concluye en el DoM, relativo mayor de Lam tonalidad inicial de esta sección concluyendo así todo el movimiento coherentemente desde un punto de vista

harmónico. La elección de Lam como tonalidad inicial de la tercera sección permite dotar a ésta de identidad tonal respecto a la primera; este rasgo unido al hecho de que la primera sección termine de forma un tanto precipitada evita que se perciba todo el movimiento como una adición de estructuras ternarias unidas por un recitado; Navarro muestra con ello una sutil y refinada intuición compositiva.

3. En ambas la coherencia tonal es indiscutible: en la primera, la sección central arranca en SolM, tonalidad V de la inicial y final, (DoM); en la segunda tanto exposición y reexposición se inician en Lam pero concluyen en DoM; su sección central arranca en Lam tonalidad relativa de DoM tono en el que concluyó la exposición. Todo el movimiento oscila entre DoM y sus dos tonos relativos más importantes, SolM, dominante, y Lam, relativo menor; de esta forma Navarro usa aquí, como en toda la obra en su conjunto, un lenguaje tonal perfectamente maduro, en el que están ausentes tanto cromatismos poco convencionales como rasgos modales.

e. Sexto movimiento. Recitado.

Como ya se ha comentado, este movimiento resulta el más peculiar de toda la composición, debido a la convivencia de escritura a cuatro voces, y una pequeña intervención del coro “Lleno”, con el estilo recitado, del que toma la denominación. Se trata por lo tanto de un recitado coral. En el apartado dedicado a la relación estructural entre texto y música se han expuesto las razones que a mi juicio justificarían el uso de una escritura en estilo recitado a 4 voces. Aquí me ocupo de la estructura musical de este movimiento.

Tabla 16-34.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros	
A	a1 161-162	IV-I DoM	Presencia de un mismo esquema rítmico en cada uno de los periodos; éste tiene un valor temporal pero no de acentuación, pues el ictus no siempre está colocado en el mismo sitio. Ámbito de DoM.	Vozes
	a1 162-163	IV-I DoM		Lleno
	a2 163-164	VI-V.VI DoM		Vozes
	a3 165-166	V.IV-IV DoM		Vozes
	a4 166-167	Vm-V.V DoM		Vozes
B	b1	I-VI lam	Mod. cromática c. 168-169 c. 169 DoM V ! V lam c. 169 Ambos periodos se inician con el mismo esquema rítmico. Valores más largos. El bajo de b2 abarca melódicamente la escala de lam melódica entre III y I. c. 163 expresión de intensidad <i>mediavoz</i> .	
	b2	I-V lam		

Como los dos recitativos anteriores, el acompañamiento se reduce al continuo, por lo que podría adscribirse a la modalidad de recitativo seco en este caso coral. Por lo demás comparte por entero los rasgos que ya hemos comentado con ocasión de los otros recitados: estructura binaria, atomismo melódico, uso de esquemas rítmicos y clara identidad tonal. En este caso la estructura binaria queda reforzada tanto por el uso en cada uno de sus miembros de un centro tonal diferente como por la presencia de esquemas rítmicos distintos.

A diferencia de los otros recitativos, éste realiza una función de puente harmónico entre el movimiento precedente en DoM y el siguiente y último en Lam. No obstante el necesario tránsito harmónico se aprovecha como elemento expresivo, que además refuerza la identidad de cada una de las dos secciones que conforman el recitado. Para la primera sección elige DoM como centro tonal, y tras una sonora cadencia plagal en el periodo “a1” escuchamos inflexiones a cada uno de los principales grados de Do, en concreto el VI, el IV y el V en versión menor, cada una coincidente con el final de los respectivos periodos de que consta A. La expresiva modulación cromática se produce en el inicio de b1 (c. 168-169), al tiempo que el texto expresa un cambio de actitud por parte de los 4 personajes; es el momento en que deciden cantar bajo para no perturbar el sueño del Niño. En adelante el Lam expresa ese canto suave y dulce que contrasta con el dinamismo del inicial DoM; además la idea de cantar pausadamente, que así mismo expresa el texto, se refleja musicalmente con el uso de valores más largos. (En este caso es curioso advertir cómo la lentitud musical se asocia a la delicadeza). De este modo el contraste entre los centros tonales de cada una de las dos secciones se utiliza como elemento expresivo y refleja

ambientes diferentes. Todo ello resulta un reflejo del uso retórico de los modos mayor y menor, origen del sistema harmónico la tonal.

Como podemos observar la función de tránsito harmónico es más aparente que real pues en ella reside la carga expresiva y retórica de este breve pero intenso movimiento que conduce a Lam, centro tonal del siguiente y último movimiento de la obra que parece derivar del desarrollo harmónico del 6º movimiento (Recitado) y no al contrario.

f. Séptimo movimiento. Grave.

La estructura de este movimiento se resume en la siguiente tabla.

Tabla 16-35.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases	Subperiodos si los hubiera y cadencias.	Otros
A 175-181 Exposición	a1 175-176	IM-IV Lam	Vozes
	a2 176-177	IM-IV Lam	Lleno. Repite el final de a, con diferente disposición de las voces y misma armonía.
	a2 177-178	IM-IV Lam	Instrumentos. Repite el final de a1, con diferente disposición de las voces y misma armonía.
	a1' 178-179	V-I lam	Vozes. Material melódico y rítmico idéntico a a1 pero con otro soporte harmónico.
	a2' 179-180	V-I lam	Lleno. Repite el final de a1, con diferente disposición de las voces y misma armonía.
	a2' 180-181.2	V-I lam	Instrumentos. Repite el final de a1, con diferente disposición de las voces y misma armonía.
B 181-189 Sección central	b1 181.2-182.2	V-I mim	Vozes. Mod c. 182.1 lam V.V=V mim
	b2 182.2-183.2	V-I DoM	Vozes. Mod c. 182.2 mim I=III DoM
	b1' 183.2-184.2	V-I lam	Lleno. b' resulta de transportar b una 4ª superior. Intercambio de material alto-tenor y tenor 1º-tiple de b' respecto b.
	b2' 184.2-185.2	V-I FaM	
	b3 185.2-186.2	V-I FaM	Instrumentos. Presencia del motivo expuesto en alto-tenor, en el periodo anterior.
	b3' 186.2-187.2	V.VI-VI FaM	Instrumentos. B3' Resulta de transportar b3 una tercera más baja, es decir al grado VI, rem, relativo menor de FaM.

	b4 187.2-189.1	V-IM la	Instrumentos. Mod. cromática en bajo c. 187-188 FaM VI ; V.V lam
A 189-194 Reexposición alterando el orden de los periodos.	a2 189	IM-IV lam	Voces
	a2' 190	V-IM la	Voces
	a2 191	IM-IV lam	Lleno
	a2' 192	V-IM la	Lleno
	a2 193	IM-IV lam	Instrumentos
	a2' 194	V-IM la	Instrumentos.

A continuación se comentan algunos rasgos destacables de este movimiento.

Estructura

Este movimiento presenta una estructura ternaria reexpositiva de características similares a las de los movimientos 1º y 5º: sencillez harmónica, reexposición de orden alterado, y monotematismo en cada una de las secciones. Este último rasgo es especialmente acusado en este caso. La exposición, y por tanto la reexposición presentan un único motivo que a su vez en cada una de ellas es variado y transportado. Por esa razón, y para aportar variedad y sorpresa a la reexposición, los elementos de ésta aparecen en diferente orden de cómo lo habían hecho en la exposición. Lo mismo sucede en la parte central con el motivo denominado B. Ambos motivos, A y B representan ideas diferentes del texto. Cada sección se convierte en un desarrollo de la idea que se expone en su inicio.

La independencia de los dos motivos, A y B, se acentúa al asociarse a situaciones de estabilidad tonal diferente. Mientras que A presenta una marcada inmovilidad tonal B se caracteriza por un continuo discurrir entre los ámbitos tonales relativos de Lam, tonalidad de A.

Esta estructura ternaria reexpositiva presenta características similares a la denominada genéricamente lied. Su uso estaría ligado al de un deseo creciente de sencillez que parece inundar la obra de Navarro de su segunda etapa, ¿en línea con el espíritu ilustrado?; de este modo se conecta con el Estilo Galante una de las versiones del Barroco Tardío y que constituye uno de los caminos al Clasicismo.

Uso retórico del compás de proporción menor.

Subrayar cómo la ambivalencia rítmica del compás de proporción menor (que ya hemos comentado que según los casos adquiere el significado de 6/2 o de 3/1), se aprovecha para subrayar la idea textual más importante de A, y de todo el movimiento: las palabras

“quedito” y “silencio” son las únicas que se asocian exclusivamente al ritmo de 3/1, reflejando de esta forma la acentuación de las mismas.

Textura.

En el ámbito textural este grave está regido por la aplicación rigurosa de una misma secuencia policoral en cada una de las partes, lo que dota al conjunto de una gran unidad y ritmo.

Este movimiento presenta una escritura policoral concertante, que se caracteriza por el continuo intercambio de material entre los diferentes coros que intervienen en la composición. Este tipo de textura es característica del Barroco pleno hispano. En este caso este tipo de textura se enriquece al caracterizar cada coro con un timbre diferente, debido a que cada uno de los tres coros que intervienen presentan una formación diferente: solistas, coro e instrumentos.

No obstante el intercambio de material entre los diferentes coros no presenta la misma intensidad en cada una de las tres partes de este movimiento. En la primera denominada A y que funciona como exposición, el intercambio es continuo; de esta forma cada uno de los periodos sucesivos están interpretados por un coro distintos, manteniéndose una secuencia fija que esquematizamos de la siguiente forma:

a : voces-lleño-instrumentos,

a': voces-lleño-instrumentos;

a2 supone una variación de a1; y de la misma forma a2' es una variación de a1'. Por otro lado a funciona como pregunta y a' como respuesta.

Por ello se puede concluir que la pregunta se escucha tres veces sucesivas al igual que la respuesta.

La reexposición realiza una variación sobre este planteamiento policoral.

a2-a2' voces,

a2-a2' lleño,

a2-a2' instrumentos;

a2 funciona como pregunta y a2' como respuesta.

El esquema anterior revela que en la reexposición pregunta y respuesta se escuchan seguidas en cada uno de los coros según la misma secuencia planteada en de la exposición. De esta forma, y como ya se ha comentado con ocasión de otros movimientos reexpositivos de esta misma obra, en la reexposición Navarro altera el orden de aparición así como su número de los periodos que presentó la exposición. Por ello la cadencia final sobre la

tercera de picardía se escucha sucesivamente tres veces, desdibujando como veremos en el siguiente epígrafe la modalidad menor de este movimiento.

La sección central mantiene esta misma secuencia “vozes-lleño-instrumentos”, sin embargo la mayor extensión de cada uno de los periodos que la conforman hace que el efecto policoral no sea tan patente como en las partes extremas.

Rasgos harmónicos.

El inicio de este movimiento resulta de una notable ambigüedad tonal. El acorde de tónica que se escucha al inicio como perfecto mayor adquiere ya en el primer compás función de V del IV. Esto crea una fuerte ambigüedad tonal debido a que la I no queda establecida con claridad hasta el compás 179-181, cuando se repite tres veces sucesivas la resolución V-I en Lam. No obstante la primera de estas resoluciones resulta de nuevo ambigua por la presencia en el c. 179 y en la voz de Tenor 1º, el do sostenido y natural sucesivamente. Aunque la escritura de esta parte resultara confusa no lo es el bajo, cuando la ausencia de cifrado sobre el la indica que es un acorde de Lam; las dos resoluciones siguientes no presentan duda alguna de que el do en el acorde del la, es natural, subrayando la identidad de lam como tónica.

Dejando de lado una explicación puramente tonal, podría también considerarse este movimiento como un modo de La (eolio) alterado o también, con abundantes cromatismos. El material básico para la construcción melódica y acórdica de este movimiento, lo proporciona el modo de la. Las alteraciones cuando aparecen pueden encontrar perfecta explicación según las pautas del sistema tonal; por un lado, el acorde que aparece sobre su tónica presenta en ocasiones su tercera alterada (do#) lo cual hace que unas veces aparezca como perfecto mayor o menor según los casos; el resto de alteraciones responden a sensibilizaciones que refuerzan diferentes grados del modo. De esta forma todos los acordes que se forman sobre los diferentes grados del modo pueden aparecer alterados, excepto el acorde formado sobre la IV (Re). Al alterarse estos acordes realizan función de dominantes secundarios de los grados más importantes de Lam: V.II (Si), V.V (Mi), Si como VII.III (Do) y V.IV. El Sib que aparece sobre sol, está dentro del ámbito de FaM, tonalidad a la que se llega en b2 y que se extiende hasta b3', aunque resulta de una progresión harmónica; aunque a esta tonalidad se llega por progresión harmónica se relaciona con La a través de Rem, subdominante de La, que siempre suena menor.

No es casualidad que sea Re, IV de La, el único grado cuyo acorde no se altere, y que por lo tanto suene siempre inequívocamente como Rem. De esta forma la subdominante adquiere en este movimiento una importancia capital, pues permite definir la modalidad de

La, que salvo en su tónica resulta ser menor. Otro dato refuerza esta conclusión acerca de la modalidad de este movimiento: no sólo es menor la subdominante sino que todas las eventuales tónicas de B pertenecen a la escala de Lam: Si (II), Mi (V), La (I), Fa (VI) y Re (IV). La función de la subdominante como definitoria de la modalidad queda pues claramente patente con la relación que a través de ella se establece con FaM.

De todo ello se extrae que la tónica, aunque define el tono de La, queda libre de dotar de identidad modal a este movimiento. Esto permite que la alternancia entre Tónica menor y mayor, adopte un significado retórico. La serenidad del LaM, con que se inicia y concluye este movimiento, constituye imagen retórica del reposo celestial reposo del Niño dormido.

9. Análisis del nº 1412 Cantada para tenor e instrumentos “*En el refulgente trono*”, dedicada al Santísimo Sacramento.

Se trata de una obra de suma importancia por el hecho de que se encuentra fechada por el autor en 1726. Se conservan 3 obras fechadas en ese año, todas ellas dedicadas al SSmº Sacramento. Navarro no acostumbraba a fechar sus obras, sólo 7 han llegado fechadas a nosotros: una misa a 19 voces de 1689, un villancico a las Santas Justa y Rufina de 1695, un villancico de Navidad de 1718 y las tres composiciones dedicadas al SSmº de 1726.

La sucesión de movimientos es como sigue

1. (Introducción)
2. Recitativo
3. Fuga
4. Recitativo
5. Minué
6. Grave

La articulación interna de cada uno de los movimientos no están variada como en el caso de la cantada nº 1459 “¡Oh quién fuera serafín!” ya comentada. En este caso y a pesar de la diferente denominación los dos movimientos centrales, Fuga y Minué, presentan la estructura de aria da capo, ausente en la otra cantada. En la cantada “En el refulgente trono”; están ausentes totalmente los rasgos estructurales del villancico, y en su lugar los rasgos novedosos parecen inundarlo todo incluso el grave final. Por otro lado los recitados de esta obra están más cerca de los rasgos habituales del recitativo convencional italiano que los de “¡Oh quién fuera serafín!” o del villancico en ópera nº 1486 “¡Qué misterio se esconde en la región de Oriente!”, en los que como ya vimos se rastreaba cierta influencia del canto llano.

A continuación se expone el resultado del análisis de cada uno de los diferentes movimientos.

9.1 [Introducción]

Este es el único movimiento que no presenta denominación. En realidad engloba dos secciones; la primera que abarca los compases 1-4 está escrita en compás ternario de proporción menor, (trascrito como 6/2), concluye con una cadencia perfecta sobre la V de SolM tonalidad principal de la obra; en esta primera parte no interviene la voz solista. La segunda abarca los compases 5-27, está escrita en compás binario mayor (trascrito como 4/2), y en ella sí interviene la voz solista. Ambas secciones se enlazan sin solución de

continuidad, y presentan en común la figura que ocupa todo el compás, sin embargo los motivos melódicos y la organización estructural son totalmente diferentes. De este modo podemos afirmar que la primera sección funciona como introducción instrumental de toda la cantada, y que se enlaza sin solución de continuidad con la segunda sección, ésta con texto, y que de esta forma se constituye como primer movimiento propiamente dicho.

El uso de compases proporcionales en las dos secciones de este movimiento tiene la intención de indicar el “tempo2. Con el uso de estos compases se establece una relación de igualdad entre la figura que ocupa el compás en ambos casos; la diferente división de ésta en ambas secciones provoca automáticamente una evidente diferencia en el tempo de ambas, debido a la diversa cantidad de notas que ocupan cada una de sus partes; de esta forma la primera sección resulta pausada y la segunda ligera.

Ambas secciones se diferencian igualmente en su estructura. La breve introducción instrumental está escrita según la estructura de preludio o “sin paso”: el mismo motivo se escucha en diferentes grados de la tonalidad, hasta que finalmente cadencia en la dominante (c. 3); el c. 4 presenta una variación rítmica de este motivo que permite una conclusión eficaz.

La segunda sección, al igual que la Fuga, el Minué y el Grave, presenta un estilo vocal concertante, similar al de otras obras vocales del Barroco Tardío. Este estilo está caracterizado por la alternancia entre el coro instrumental u orquesta y el solista; sólo en contadas ocasiones ambos se unen (c.15-16). Entre los c.5-8 el coro instrumental anticipa el motivo melódico de la voz en una breve introducción. Las intervenciones del coro instrumental presentan todas el mismo motivo melódico procedente del inicio de la voz solista y que se corresponde con el c. 9. Este motivo funciona por lo tanto como ritornello. Estas mismas características concertantes son habituales en obras vocales para solista del Barroco Tardío; sirvan como ejemplo pasajes tan conocidos como el Aria nº 16 “Rejoice” de la Primera Parte del Oratorio *El Mesías* de G. F. Haendel, y el dúo “Laudamos Te”, del Gloria en Re de A. Vivaldi.

La organización de la segunda sección del primer movimiento presenta una estructura estrófica. Consta de dos partes idénticas salvo en el texto; la primera del compás 5-16.1, la segunda desde el c. 16.2-27. El c. 16 constituye enlace entre ambas realizado por instrumentos y acompañamiento. La única diferencia musical entre las partes es el desplazamiento del *ictus*, elemento que tratándose de un compás mensural no debe tenerse en cuenta, y sí la acentuación del texto. Por este motivo considero que este cambio de acentuación no es tal sino que resulta de la propia duración del discurso musical y su distribución rítmica y métrica en el marco de la notación mensural.. El uso de un compás de

proporción no implica la imposición de un esquema rítmico de acentos, sino únicamente una proporción de los valores que lo integran. Esta idea queda reforzada por el hecho de que las entradas del solista o de los ritornellos no coinciden necesariamente con ictus del compás. La estructura de esta obra sería por tanto estrófica y puede expresarse esquemáticamente de la siguiente forma: AA. Este esquema es compartido por el aria estrófica y por la introducción de los villancicos de chanza y jocosos.

La escritura del coro de violines es plenamente instrumental; entre estas convenciones destaca la importancia de los pasajes formados por terceras y sextas sucesivas entre los dos violines, por otra parte muy abundantes tanto en este primer movimiento como en los restantes. Valga como ejemplo de este maduro estilo instrumental de Navarro el inicio de la introducción instrumental de la segunda sección. El motivo inicial es presentado imitativamente primero en la I (c. 5-6) y luego en la V (c. 6-7), a continuación un pasaje cadencial a base de 3ª y 6º cierra la introducción. Este motivo aunque procede del inicio de la intervención del solista (c. 9) está tratado con una escritura puramente instrumental.

Desde un punto de vista armónico destacar la presencia de los consabidos cromatismos, que vienen siendo habituales en las composiciones de la segunda etapa de Navarro: la presencia del 7º grado rebajado bien como floreos superior o nota de paso descendente (c. 16), bien con función armónica (c. 12-13 como dominante menor precedida de dominante de la dominante), y de la tónica menor (c. 15).

La escritura vocal tanto de este movimiento como de toda la cantada es básicamente silábica. Precisamente la coloratura más extensa se encuentra en este movimiento inicial y no resulta en absoluto gratuita. Se encuentra ilustrando la palabra *muere*, describe un movimiento descendente desde el 7º grado rebajado hasta la tercera sobre la tónica, en total cubre la distancia descendente de un tritono repitiendo tres veces el mismo diseño rítmico. No se trata de una concesión al estilo del bel canto sino un recurso retórico musical. Al igual que ocurre en el villancico a 7 nº 1446 “*Marche el campo*”, Navarro abandona totalmente el atomismo melódico vocal de su primera etapa. Los periodos musicales vocales reflejan el contenido de las ideas del texto y no su estructura formal poemática; de esta forma unas veces abarcan dos versos (cc. 9-10) y otras uno (cc. 11-12). La longitud de estos periodos varía dependiendo de la importancia de las ideas que encierran; el cuarto verso ocupa un periodo melódico (cc. 12-14) más extenso que el ideado para los dos primeros versos. También aquí la coda repite íntegro el último verso de la estrofa (cc. 15-16), reiterando retóricamente la importancia de los mismos. La influencia del bel canto se observa únicamente en la aplicación de dos notas a una sílaba sin más explicación que una valoración superior del diseño melódico sobre el propio texto (c. 9,15).

La estructura de este movimiento se esquematiza de la siguiente forma:

Tabla 16-34.

Estructura global		Articulación melódica: periodos y compases		cadencias	Otros
Primera sección	1	1-3		V.V-V SolM	Instrumental. Un único motivo expuesto en el compás 1. Estructura de preludeo.
	1'	4		V.V-V SolM	Variación del motivo 1
Segunda sección	A	Introducción	I1 5-6.3	V.V-V SolM	Motivo alfa imitativamente en I
			I2 6.3-7.2	V-I SolM	Motivo alfa imitativamente en V
			I3 7.2-8.4	V-I SolM	Motivo r por terceras con intercambio de material.
		Solo	9-10.3	IV-V SolM	Motivo alfa (c.9), motivo beta(c.10). Sin instrumentos.
		Ritornello 1	10.3-11.2	I-V SolM	Motivo alfa por terceras
		Solo 2	11.2-12.1	I-IV SolM	Motivo gamma. Sin instrumentos.
		Ritornello 2	12.1-12.2	IV SolM	Motivo alfa. Instrumentos sobre la voz
		Solo 3	12.2-14.2	V-I SolM	Motivo d (c.12), m (c.13-14). c.14, 7º rebajado como 3ª de la Vm. Como figura retórica de la muerte junto con el movimiento descendente.
		Ritornello 3	14.2-15.2	I-V SolM	Motivo alfa en I y V imitativamente.
		Tutti	T1 15.2-16.1	V-I SolM	c. 15, Im en lugar de IM, asociado a la figura retórica de la muerte. Variación del motivo m.
			E 16.1-16.3	I SolM	Solo instrumentos por terceras los violines, describiendo una escala natural de sol. c. 16, 7º rebajado como como nota de paso descendente, asociado a la idea de muerte.
	A	Introducción	I1 16.2-18.1	V.V-V SolM	Motivo alfa imitativamente en I
			I2 18.1-19.1	V-I SolM	Motivo alfa imitativamente en V
			I3 19.1-20.2	V-I SolM	Motivo r por terceras con intercambio de material.
		Solo	20.2-22.1	IV-V SolM	Motivo alfa (c.9), motivo beta(c.10). Sin instrumentos.
		Ritornello 1	22.1-22.4	I-V SolM	Motivo alfa por terceras
		Solo 2	22.4-25.3	I-IV SolM	Motivo gamma. Sin instrumentos.

	Ritornello 2	25.3-25.4	IV SolM	Motivo alfa. Instrumentos sobre la voz
	Solo 3	25.4-27.4	V-I SolM	Motivo d (c.12), m (c.13-14). c.14, 7º rebajado como 3ª de la Vm. Como figura retórica de la muerte junto con el movimiento descendente.
	Ritornello 3	27.4-28.4	I-V SolM	Motivo alfa en I y V imitativamente.
	Tutti	28.4-29.3	V-I SolM	c. 15, Im en lugar de IM, asociado a la figura retórica de la muerte. Variación del motivo m.

9.1.1 Relación entre el texto y la estructura.

El movimiento inicial presenta un texto que consta de dos estrofas, ambas con estructura de cuarteta asonantada, habitual de la Introducción de los villancicos de chanza de Navarro. Este texto se concentra únicamente en la segunda parte de este movimiento, que presenta una estructura estrófica AA, consistente en dos secciones idénticas. Cada una de estas secciones se corresponde con una de las dos coplas de que consta el texto de este movimiento.

Tabla 16-35.

Estructura musical de A	Estrofa (Copla) 1	Estrofa (Copla) 2
Introducción		
Solo	En el refulgente trono Donde en candores de nieve	Cifrada toda la gloria En espléndido banquete
Ritornello 1		
Solo 2	Se esconde el que ardiente vive	Lo divino entre lo humano
Ritornello 2		
Solo 3	Desde que de amante muere	Del Cielo el Señor ofrece
Ritornello 3		
Tutti	Desde que de amante muere	Del Cielo el Señor ofrece

Texto:

En el refulgente trono
Donde en candores de nieve
Se esconde el que ardiente vive
Desde que de amante muere.

Cifrada toda la gloria
En espléndido banquete
Lo divino entre lo humano
Del cielo el señor ofrece.

9.2 Recitado

Está escrito en Compasillo y utiliza la notación actual. Se trata de un recitado breve en el cuál se produce el tránsito harmónico de SolM a Mim, tonalidad del siguiente movimiento denominado Fuga. En el recitado sólo interviene el solista, el acompañamiento y el violón; este último instrumento posee una parte obligada que coincide plenamente con la del acompañamiento. Resulta un hecho resaltable que el violón presente tanto en partitura como en partichela una parte obligada, pues refleja que no era habitual en el conjunto de la obra de Navarro, que este instrumento colaborara en la realización del acompañamiento.

Tanto este recitativo como el siguiente muestran rasgos diferentes respecto a los comentados con ocasión del análisis de “¡Oh quien fuera serafín!”. Estos rasgos acercan los recitativos de “En el refulgente trono” al típico recitado convencional del Barroco Tardío, incluido el uso del endecasílabo o verso heroico. Aquí encontramos una atomización más disimulada y un ritmo harmónico más pausado que en “Oh quien fuera serafín”. El diseño melódico resulta menos elaborado, como es típico en el recitativo convencional, siendo frecuente construir la línea melódica a partir de la reiteración de una misma nota, siempre que el bajo se mantenga en el mismo acorde; de esta forma la línea melódica parece inspirarse en la entonación del idioma; únicamente, y como es habitual en el recitativo italiano, el diseño melódico adquiere mayor variedad al final del recitativo, (c. 35-36). No obstante la habitual atomización de Navarro se refleja en el hecho de que el final de cada verso se corresponde con un inciso melódico, reflejando la estructura melódica la poemática. La estabilidad harmónica es el rasgo más alejado de los modelos italianos, hecho que resta dinamismo a este recitado.

La modulación en realidad no se produce hasta el inicio del siguiente movimiento. El VI de Sol no se escucha hasta el último periodo melódico (c. 35); éste concluye con una semicadencia en la tonalidad de Mim (c.36) que permite el enlace harmónico con el siguiente movimiento. A la luz de lo expuesto podemos concluir que la modulación no presenta un interés expresivo sino meramente funcional, como el resto del desarrollo harmónico del recitado.

Tabla 16-36.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	A1 28-29	I-V SolM	Mas ay divino dueño enamorado
	A2 30-31.1	V.V-V SolM	Como assi permitis lo disfrazado
B	B1 31.2-32.1	V-IV SolM	Si en ese trono expuesto,
	B2 32.2-33.4	IV-II.V SolM	Teneis lo amante ya tan manifiesto
C	C1 35.36.1	V-I SolM	Que aunque el mas ciego cree al contemplaros
	C2 35.3-36	I-V Mim	Que de amante teneis indicios claros.

Hay que resaltar que este recitado presenta una versificación irregular, pero en la que destaca la construcción a partir de versos pareados, cuatro de ellos endecasílabos, todo ello de raigambre italiana. Los versos 1, 2, 5y 6 son endecasílabos, rimando entre de dos en dos con rima consonante. El verso 3 rima de la misma forma con el 4 pero no presentan el mismo metro; el tres es heptasílabo y el 4 endecasílabo como el resto.

Texto:

Mas ay divino dueño enamorado
 Como assi permitis lo disfrazado
 Si en ese trono expuesto
 Teneis lo amante tan manifiesto
 Que aunque el mas ciego cree al contemplaros
 Que de amante teneis indicios claros

9.3 Fuga

Presenta como el minué estructura de aria da capo. Textualmente presenta dos estrofas con formato de copla (cuartetos asonantados). La primera se ilustra en la primera sección A y la segunda sirve para la segunda B. Después de esta última se indica la repetición íntegra de la primera.

El término de fuga con que Navarro titula este movimiento es habitual en las cantadas españolas de inicios del s. XVIII. Este término como efectivamente aquí ocurre, únicamente hace referencia a la presencia de puntuales procedimientos imitativos, que aquí se aplica exclusivamente a la cabeza del motivo inicial y principal.

La primera sección presenta una escritura instrumental concertante por entero idéntica a la comentada con ocasión de la segunda parte del primer movimiento; es decir se encuentra articulada en ritornellos y solos. La única diferencia es que aquí la introducción

instrumental se encuentra precedida por el motivo inicial vocal, según el modelo denominado “aria de divisa”.

La segunda sección está escrita exclusivamente para voz y acompañamiento contrastando fuertemente con la inicial. Una señal al final de la segunda sección remite a otra colocada al inicio de la primera; un calderón colocado al final de la primera sección indica el final del movimiento.

Este movimiento se desarrolla en Compasillo utilizando enteramente una figuración actual.

En cuanto al estilo de escritura tanto del coro instrumental como de la voz solista es por entero idéntico al comentado con ocasión del primer movimiento. Únicamente destacaremos la presencia en la fuga de reiteraciones, que no encontrábamos en el primer movimiento. Estas reiteraciones que consisten en repeticiones sucesivas de un mismo pasaje (c. 37-38), constituye un procedimiento retórico denominado “repercusio”, habitual en la escritura instrumental de Navarro y de sus coetáneos tal y como se ha descrito en el Capítulo XV.

Hay que destacar la intensa relación motívica entre la introducción instrumental que funciona como ritornello y los solos. La introducción expone todos los motivos que van a aparecer en la voz asociados con diferentes fragmentos del texto a lo largo de los solos de la primera sección.

Tabla 16-37.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases		cadencias	Otros
A	Introducción	I1 37-38	V-I Mim	Solo voz. Motivo alfa
		I2 38-40.1	V-I Mim	c. 38. Motivo alfa imitativamente en I. Se reitera en 39
		I3 40-41.1	II-V Mim	Motivo beta en I.
		I4 41-43.1	V-I Mim	Motivo gamma en I. c.41 imitativo, c. 42 homofónico.
	Solo 1	43-46	V-I ReM	Motivo alfa c. 43-44.1. c. 44 y 45, motivo alfa variado y con otro texto. c. 45.1, Mod Mim III=IV ReM.
	Ritornello 1	46-49.1	V-I ReM	Repite en ReM los periodos I2, I3 íntegros y parcialmente el I4. Supone por lo tanto una repetición de la Int. Pero en ReM.
	Solo 2	49-52.1	V-I Sim	Cabeza del motivo gamma. c. 49 Mod ReM I=V SolM c. 50-51 V-I SolM c. 51.1 Mod SolM I=VI Sim
	Ritornello 2	52-54.1	IV-V Sim	Motivo gamma homofónico por 3ª en violines.
	Solo 3	54.2-56.1	IV-V Mim	Motivo gamma en 3 progresiones: V-ISim/V-ILam/V-ISolM. c. 55.3 Mod SolM I=III Mim
	Tutti	T1 56.2-57.1	VII-I Mim	Motivo gamma reiterado y por 3ª en violines. Sin voz.
		T2 57.2-58.3	V-I Mim	Voz e instrumentos.
B (voz y continuo)	B1	58.4-60.3	IV-V DoM	Periodo de tipo clásico con final en cad. Interrumpida. Variación del motivo alfa. Mod c.58.3 Mim I=III DoM
	B2	60.4-63	I-V Mim	Progresiones DoM y SolM c. 63 Mod SolM I=III Mim

Relación estructural entre texto y música
 Tabla 16-38.

	Estructura musical	Texto
A	Introducción	Brillad Señor poderoso
	Solo 1	Brillad Señor poderoso En esa cándida oblea En esa cándida oblea
	Ritornello 1	
	Solo 2	Donde el hombre para siempre Logre de los cielos prenda Logre de los cielos prenda
	Ritornello 2	
	Solo 3	Donde el hombre para siempre Logre de los cielos prenda
	Ritornello 3	
	Tutti	Logre de los cielos prenda.
B	B1	Obstentad tersos albores Que dichosamente sean
	B2	Nieve que alegre la vista Y fuego que el alma encienda Y fuego que el alma encienda

La estructura de A es idéntica a la que presenta la segunda sección del primer movimiento.

Texto:

Brillad Señor poderoso
 En esa cándida oblea
 Donde el hombre para siempre
 logre de los cielos prenda.

Obstentad tersos albores,
 Que dichosamente sean
 Nieve que alegre la vista
 Y fuego que el alma encienda.

9.4 Recitado

Presenta las mismas características del recitado anterior salvo que en el compás 65, no coinciden las partes del acompañamiento con la del violón obligado. Su texto en endecasílabos pareados de rima consonante se adapta perfectamente al verso heroico habitual del recitativo italiano.

Harmónicamente resulta llamativo el cifrado #6 del compás 68.1, pero en realidad indica la realización de una 6ª mayor, que en ese momento realiza la función de sensible de un IV que resulta mayor cuando se escucha y que por transformación resulta ser la V de

SolM. Este pasaje podría tener también una lectura funcional diferente si interpretamos el Fa natural del bajo del c. 67.3 como VII rebajado de SolM, cromatismo habitual en Navarro; de esta forma la modulación por transformación a Sol M se produciría en 67.1 de forma que I Lam=II de Sol M; el acorde que sigue cifrado como #6 sería VII.V que resolvería en un V en 68.3, y que se mantiene a lo largo del c. 69 para resolver en I SolM en 70.1. Considero esta segunda explicación más sencilla y coherente. De esta forma este breve recitado presenta las características funcionales armónicas habituales en los recitativos europeos contemporáneos en los que cada acorde es V del siguiente.

Tabla 16-39.

Estructura global	Articulación melódica. compases	cadencias	Otros
A	A1 64-65.3	Todo MIM I=Vlam	Y mientras obstentais tantos portentos
	A2 65.4-67.1	V-I lam	Prevenga el alma místicos concentos,
B	B1 67.3-68.3	V.V-V SolM	Que al ver y contemplar vuestra grandeza,
	B2 32.2-33.4	V-I SolM	No debe ya en el pecho haber tibieza.

Texto:

Y mientras obstentais tantos portentos
 Prevenga el alma místicos concentos,
 Que al ver y contemplar vuestra grandeza,
 No debe ya en el pecho haber tibieza.

9.5 Minué

Está escrito en Proporción Menor, transcrito como 6/2, de una regularidad rítmica pues carece de las habituales hemiolas que caracterizan este Tiempo. Esta estabilidad de acentuación en el compás ternario de proporción menor se debe a la presencia de un ritmo bailable, en este caso el minué. En este caso el texto son dos quintillas, una de las versificaciones habituales del aria da capo según Valls.

Presenta una estructura de aria da capo muy similar a la Fuga, tanto en lo general como en lo particular. Sólo dos diferencias; ambos movimientos se inician con la voz pero mientras que en la fuga la voz realizaba una intervención breve, aquí la intervención de la voz es tan amplia que aparentemente constituye el primer solo; pero realmente no es así pues en ambos casos la intervención inicial de la voz anticipa parcialmente el solo 1, según la pauta habitual del “aria de divisa”; la segunda diferencia radica en la presencia de una reexposición abreviada al final de la primera sección (c. 92-94), tanto en la voz como en los instrumentos, de forma que en esos tres compases se abrevia todo lo escuchado entre los c. 71-80. De esta forma la presencia de un estructura reexpositiva se superpone a la

articulación concertante de una forma similar a como ocurre en los primeros movimientos de los conciertos del Clasicismo, y por lo tanto un antecedente de los mismos.

Varios rasgos unen este minué con el de la cantada “¡Oh quien fuera serafín!”: la reexposición al final de la primera sección del material inicial; la presencia del compás ternario de proporción menor con una acentuación estable, la alternancia entre voz e instrumentos; la construcción melódica a partir de frases articuladas en pregunta y respuesta modulantes o no, y que a veces se agrupan en periodos de tipo clásico perfectamente contruidos. La construcción de estas frases es muy regular, pues todas duran dos compases uno para la pregunta y otro para la respuesta; esta regularidad sólo se rompe por la repetición de los motivos de la pregunta (c. 75-77, c.89-91, y c. 92-94), de la respuesta (c.97-99), o por expansión de la respuesta (c. 78-80). Este tipo de construcción melódica constituye una anticipación de la sintaxis clásica y es común a otros minués coetáneos.

Tanto la voz como los instrumentos manejan los mismos motivos melódicos y rítmicos, elementos que expone la voz en su primera intervención c. 71-74. Parece observarse en estos compases cierto carácter instrumental, pues parece ser el texto el que se adapta a la música y no al contrario. Tanto voz como instrumentos presentan un escritura similar. Sólo destacar en el coro instrumental dos recursos que aparecen muy frecuentemente en este movimiento: el intercambio de material y el cruzamiento entre los dos violines. La parte del violón cuando interviene, que ocurre siempre que lo hacen los violines, presenta un movimiento melódico similar a la del acompañamiento.

Destacar la importancia del 7º rebajado, que resulta incluso motivica pues está presente en el motivo inicial y más importante de la obra; aquí (c. 71) aparece como floreos superior del 6º grado. En el c. 81 y 83 funciona igual salvo que el bajo presenta una pequeña modificación melódica al evolucionar por grados conjuntos. Igual que al inicio ocurre en el c. 87 salvo que en ReM.

En la siguiente tabla se resume la estructura musical de este movimiento.

Tabla 16-40.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases		cadencias	Otros
Primera sección	Introducción	I1 71-74	V-I SolM	Voz y acomp. Periodo de tipo clásico: a1(c.71.72), a2 (c.73-74)
		I2 75-77	IV-V SolM	Instrumentos. Ämbito de I.
		I3 78-80	V-I SolM	Instrumentos. Ämbito de V
	Solo 1	I1 81-84	V-I SolM	Periodo de tipo clásico
		S12 85-86	V-I ReM	85.2 Mod. Cromática a través de SolM V.V-V=I ReM
	Ritornello 1	87-88	V-I ReM	Frase. c.87 Vl. II, 7º rebajado como floreo.
	Solo 2	S2 89-91	V-I Mim	c. 89.1 Mod. ReM I=V SolM Progresiones harmónicas: c. 89 SolM, c.90 lam c.90 en bajo, 7º elevado y rebajado. c. 90.2 Mod. Cromática a través de lam V.V-V=I Mim. c. 90-91=c. 85-86 (S12)
		I1' 92	IV-I SolM	Reexposición abreviada.
	Ritornello 2	I2' 93	IV-I SolM	c.92.1 Mod Mim III=I SolM
	Tutti	94	V-I SolM	
Segunda sección (voz y continuo)	B1	b1a 95-96	V.V-V SolM	Inestabilidad harmónica: c.95.1 Mod. Sol M I=III Mim c. 95.2 Mod Mim I=VI SolM
		b1b 97-98.2	I-V SolM	
	B2	98.2-99	V.VV SolM	Permite el regreso a D.C.

Relación estructural entre texto y música
 Tabla 16-

	Estructura musical	Texto
A	Introducción	Ay que primores de hermosa nieve Cupido mueve entre las flores
	Solo 1	Ay que primores de hermosa nieve Cupido mueve entre las flores Cupido mueve entre las flores
	Ritornello 1	
	Solo 2	Cupido mueve Cupido mueve entre las flores Cupido mueve
	Ritornello 2	
	Tutti	Entre las flores
B	B1	Y quando amores mejor explica Los significa con sus candores
	B2	Con sus candores.

Texto:

Ay que primores
de hermosa nieve
Cupido mueve
entre las flores.

Y quando amores
mejor explica
los significa
con sus candores.

9.6 Grave

No existe enlace alguno entre el minué y el grave que cierra la cantada. Ambos presentan en común la tonalidad y el compás mensural ternario de proporción menor: No obstante la indicación de Grave señala que éste debe interpretarse más lentamente que aquél. El uso de este compás y su doble interpretación como binario compuesto o ternario simple es el rasgo más arcaico de este grave que por lo demás se aleja de la tradicional estructura madrigalesca.

Su estructura presenta puntos de unión con los dos movimientos precedentes: se inicia con la voz que introduce el motivo melódico principal (c.100-102.1) que, a continuación, elaboran imitativamente los violines (c. 102-4); tras una sección central (c. 105-107.2) contrastante rítmica, melódica y tímbricamente, los violines reexponen el motivo inicial en SolM, tonalidad principal e inicial (c.107.2-110.1); finalmente se incorpora la voz con la cola del motivo y texto de la sección central. La presencia de dos motivos melódicos asociados a ideas textuales diferentes es de raíz madrigalesca pero no la elaboración que se hace de ellos que recuerda la estructura de aria AA'. La existencia de un plan estructural y armónico reexpositivo y por lo tanto cerrado nos aleja de planteamientos madrigalistas.

La voz y los instrumentos presentan una función diferente en el desarrollo de este movimiento. La voz presenta los dos únicos motivos melódicos completos mientras que los instrumentos elaboran contrapuntísticamente esos motivos. Por otro lado se observa una diferente elaboración de cada uno de los dos motivos melódicos; el motivo beta no aparece en los violines hasta los tres compases finales, donde un tanto enmascarado aparece la cola del mismo en el violín primero como imitación a la 5ª ascendente de la voz. De esta forma el motivo beta adquiere una relevancia mucho menor que el alfa.

En este movimiento adquiere una gran importancia el uso del 7º grado rebajado, tanto en posición superior como en bajo, desdibujando en buena medida la identidad tonal. Este cromatismo aparece con diferentes funciones:

2. Asociado a La menor: cc. 103,106. En este caso aparece como giro descendente entre el 7º rebajado y la dominante de Lam, realizando una función plenamente tonal.
3. Asociado a Do Mayor: cc. 109-110. Justificado plenamente por el ámbito tonal de DoM al que se llega por progresión armónica.
4. Como 7º grado rebajado de SolM: cc. 111-112. Constituiría realmente un cromatismo, por el ámbito tonal de SolM en que se encuentra, y como tal, se encuentra indicado en el bajo por el cifrado b7 sobre la tónica de SolM.

Harmónicamente podría justificarse como una séptima menor sobre la tónica que adquiriría valor de V de la subdominante que se escucha a continuación; no obstante la posición de este acorde previo a la cadencia plagal con que finaliza este movimiento rompe toda la ortodoxia tonal pues desdibuja la identidad de la tónica SolM a favor de su subdominante Do. Pero existe también una justificación melódica satisfactoria y que responde al uso que en otros lugares Navarro hace de este cromatismo; el Fa natural colocado en posición superior realiza un giro melódico descendente por grados conjuntos que desemboca en re dominante de SolM; el giro fa-mi-re reproduce el giro melódico del modo dórico o primero. De esta forma este grave presenta dos cadencias una tonal en SolM, c. 111, y otra modal sobre el primer modo, en el compás 112, con la que concluye definitivamente esta composición.

Tabla 16-41.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases		cadencias	Otros
A	Motivo alfa	Solo 100-102.1	I-V SolM	Voz
		Tutti 1a 102.1-103.2	V-IV DoM	Instrumentos c. 103 Mod SolM I=V DoM
		Tutti 1b 103.2-104.2	I-V lam	Voz e instrumentos c. 104 Mod cromática a través de DoM V.VI=V lam
	Motivo beta	Solo2 105-107.2	V-I SolM	Voz c. 106.1 Mod. lam III=IV SolM
A'	Motivo alfa	Tutti 2a 107.2-110.1	IV-I DoM	Instrumentos Progresiones armónicas SolM-DoM
	Motivo Beta	Tutti 2b 110.1-112	IV-I SolM	Voz e instrumentos c.110.1 Mod DoM I=IV SolM

Relación estructural entre texto y música.

Tabla 16-42.

Estructura global	Articulación melódica: periodos y compases		Texto
A	Motivo alfa	Solo	Y pues tanta ventura logra el hombre
		Tutti 1a	
		Tutti 1b	Logra el hombre
	Motivo beta	Solo2	De Dios alabe siempre el Santo nombre
A'	Motivo alfa	Tutti 2a	
	Motivo Beta	Tutti 2b	El Santo nombre

Parte Tercera. Bloque 3. ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS COMPOSICIONES CEREMONIALES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XVII: **Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**

Este capítulo aborda la definición de los rasgos estilísticos del romance ceremonial de Mathias Navarro y el desarrollo de los mismos a lo largo de su actividad creativa. Para ello ha sido preciso en primer lugar establecer la cronología de las 204 composiciones catalogadas, de las que sólo nueve están fechadas. A partir del análisis de la organización cronológica resultante, se ha elaborado la pauta evolutiva estilística que se expone en la segunda parte de este capítulo.

1. Procedimientos de datación.

Sólo el 4'39% del romance ceremonial de Navarro incorporan una fecha que permite su datación. No obstante, en los legajos musicales conservados, existen una serie de datos que, permiten su datación y que corresponden a categorías distintas; de un lado los rasgos propiamente musicales vinculados a los procedimientos de notación musical, de otro los relacionados con las fuentes documentales.

A partir de todo ello se pueden establecer tres procedimientos de datación que pueden definirse de la siguiente forma:

Procedimiento de datación absoluta. El legajo se encuentra fechado, y por lo tanto permite establecer una relación temporal entre la fecha y los rasgos musicales que presenta.

Procedimiento de datación relativa. Los legajos presentan ciertos elementos que permiten establecer su posible fecha de composición. Entre ellos se encuentran la firma de Navarro en las composiciones autógrafas, la presencia de nombres de intérpretes, la incorporación de partes instrumentales específicas y añadidas. Este procedimiento resulta de aplicar una metodología científica, basada en la relación entre fuentes musicales y documentales, y arroja resultados tan sólidos como la datación absoluta. La fecha obtenida no suele ser tan concreta como la absoluta, puesto que abarca normalmente un periodo de varios años, y a veces de décadas.

Procedimiento de datación por analogía. Consiste en fechar un legajo musical a partir de las analogías gráficas que presenta respecto a otros datados absoluta o relativamente. No es tan fiable como los anteriores pues los procedimientos de escritura

y rayado musical utilizados en la época de Navarro pueden arrojar resultados muy variados en los manuscritos autógrafos de un mismo creador, y viceversa. Por ejemplo, la grafía que presentan los legajos de Roque Monserrat y algunos de Navarro resulta prácticamente idéntica, mientras que los firmados por Navarro presentan notables diferencias entre ellos. Todo ello revela el concurso de la ciencia grafológica para establecer resultados fiables. Este procedimiento resulta más útil cuando se basa en establecimiento de coincidencias en cuanto el ámbito de los elementos que integran el discurso musical.

El cotejo de los rasgos musicales de las composiciones con datación absoluta y relativa permite establecer una pauta evolutiva del estilo del romance ceremonial de Mathias Navarro. La datación por analogía permite establecer la fecha de las composiciones no incluidas en los procedimientos anteriores.

2. Aplicación del procedimiento de datación absoluta.

2.1 Composiciones sujetas a este procedimiento.

El romance ceremonial de Navarro fechado es el siguiente:

1. 1328 “A del Castillo que al ayre” fechado en 1692, Villancico a las Santas Justa y Rufina
2. 1370 “Ay infelize de mi” fechado en 1693, Villancico a las Santas Justa y Rufina.
3. 1511 “Toquen a embestir” fechado en 1695, Villancico a las Santas Justa y Rufina.
4. 1426 “Gilgueros canoros” fechado en 1697, Villancico a la Natividad de N° Sr. Jesucristo.
5. 1461 “Oye invencible Origuela” fechado en 1708, Villancico a las Santas Justa y Rufina
6. 1407 “En el campo de un portal” fechada en 1718, Villancico a la Natividad de N° Sr. Jesucristo.
7. 1504 “Suspende atrevido” fechada en 1726, cantada al Sm° Sacramento.
8. 1412 “En el refulgente trono” fechada en 1726 cantada al Sm° Sacramento.
9. 1449 “No más dolor bien mío” fechada en 1726 cantada al Sm° Sacramento.

Todas ellas se conservan en formato de partitura y partichelas excepto 1407, que carece de partitura. Todas parecen autógrafas excepto 1449 cuya grafía es claramente diferente.

La dedicación y fecha de estas composiciones merece un comentario. El villancico a Santas Justa y Rufina “A del Castillo del ayre”, de 1692, data del mismo año que Navarro se incorporó al magisterio oriolano. Considero que debe ser la primera composición en romance que realizó en este cargo, pues hasta mayo estuvo en Elche. Tanto este villancico como 1370 y 1511, los tres dedicados a las patronas oriolanas, presentan en el encabezamiento de la partitura las siguientes dedicatorias devocionales:

En 1328 de 1692:

A las gloriosas Santas Justa y Rufina a quienes lo dedico.

En 1370 de 1693:

Dedicole a M^a Sm^a N^a S^a y a N^o Padre y Glorioso Patriarca San Joseph y a las Gloriosas SStas.

En 1511 de 1695

A las gloriosas Santas Justa y Rufina a quienes lo dedico.

Esta última dedicatoria se repite en otro villancico a Santas Justa y Rufina, catalogado como 1330, y que carece de fecha, pero que podría fecharse en 1694¹. Ese rasgo además de constituir una muestra privada de su piedad religiosa, denota que para Navarro estas composiciones tenían una especial significación, posiblemente derivada de coincidir la interpretación de las mismas con el aniversario de su incorporación a la capilla oriolana. Pasados estos primeros años, los villancicos a Santas Justa y Rufina debieron perder para Navarro este matiz personal, pues las dedicatorias no se repiten.

Igualmente significativo son las tres cantadas al Santísimo fechadas en 1726, última ocasión en que Navarro estuvo al frente de la capilla con motivo de la festividad del Corpus, pues murió en marzo de 1727. Estas cantadas y los villancicos a Santa Justa y Rufina de 1692, 1693 y 1695 constituyen el final y el inicio de su trayectoria oriolana como creador.

No parecen claros los motivos que pudieron inducir a Navarro a fechar las restantes composiciones. Sólo resulta significativa la fecha de 1708 de 1461, Villancico a Santas Justa y Rufina, “Oye invencible Origuella”. Este título resulta harto chocante si se tiene en cuenta que esta obra se interpretó unos meses después de la ocupación de Orihuela por parte de la Tropas Borbónicas. En ella utiliza el motivo “Guerra, alarma”, muy presente en composiciones posteriores, y que después de la contienda debió adquirir un nuevo significado emocional.

¹ Esta estimación se basa en la presencia de un rasgo poco frecuente y que también se repite en 1370, fechadas en 1693: el texto literario aparece copiado al inicio de la partitura.

3. Elementos de datación relativa.

Las fuentes musicales objeto de esta investigación presentan tres elementos que permiten su datación relativa. Son los siguientes:

a) Presencia del título de Maestro en la firma de Mathias Navarro.

En buena parte de los legajos catalogados, Mathias Navarro anota su nombre precedido del título de Maestro o de su abreviatura “M^o”. En las nueve composiciones con datación absoluta este rasgo aparece sólo en las cuatro correspondientes a 1718 y 1726. En las cinco anteriores no hace constar su cargo.

b) Presencia de partes instrumentales específicas.

Violines, abué y violón se incorporaron a la capilla en las Navidades de 1713, por lo tanto todas las composiciones con partes específicas para estos instrumentos fueron creadas con posterioridad a esta fecha. Además es preciso destacar que en todas las partituras con partes específicas instrumentales el autor antepone a su nombre el título de Maestro.

c) Nombre de intérpretes.

La presencia de nombres de intérpretes es habitual en las coplas de los villancicos de chanza, especialmente en las partes de soprano y tenor del “Coro de Capilla”. Fuera de esta forma sólo me consta la presencia de este rasgo en el villancico 1370 dedicado a Santas Justa y Rufina “Ay infelice de mi” fechado en 1693.

La presencia de estos nombres confirma que uno de los coros de las obras policorales de Navarro contaba con más de un intérprete por voz, es decir a modo de “Coro de Capilla”, y, por otro lado, permite datar los legajos que presentan este rasgo en el periodo en que sirvieron en la capilla los cantores que cita en él.

d) Número de partes solistas de tiple.

Durante el magisterio de Navarro los dos beneficios de tiple eran ocupados por capones. Los nombres de cantores presentes en los villancicos citados en el epígrafe anterior, revela que las partes solistas quedaban en manos de los dos capones beneficiados y de aquellos infantes que percibían un salario anual como tiples². Los

² Sirva como ejemplo los nombres del Villancico 1370 de 1693:

Tiple 1 1º Coro: Escobedo (Capellán Real de Tiple). 5º copla

Tiple 2 1º coro. Catalá (Capellán del Número de Tiple). Copla 1ª

Tiple 3 1º coro Diego (Infante con 40L de salario anual procedente de la Fábrica), 3º copla

Tenor 1º Coro: Ignacio Pujol (Capellán Real Sochantre), 2º copla

Tenor 2 1º Coro: González (Capellán Real de Tenor) 4ª copla.

Infantes de colorado que no disfrutaban salario por realizar funciones de tiple, se limitaban a interpretar la parte de soprano del “coro de capilla”³.

En ciertos periodos alguno de los beneficios de tiple permaneció vacante, lo cuál debió afectar al contingente vocal de las composiciones de Navarro, especialmente si no había ningún infante asalariado. A estos periodos corresponden las composiciones con una parte solista de tiple exclusivamente. Estos periodos son los siguientes⁴:

Entre 1700 y el 29 de junio de 1702. Sólo un capón

Entre octubre de 1707 y diciembre de 1715, sólo hubo un capón.

Entre diciembre de 1715 y agosto de 1718, las funciones de tiple fueron realizadas por los infantes Francisco Madrona, Juan Francisco Franco, ambos formados en la propia capilla oriolana.

Entre agosto de 1718 y 1722, el capón Joseph Santa María ocupó la capellanía del número de tiple, que a partir de diciembre de 1722 trocó por la capellanía real de tiple y un importante salario adicional. Junto a él entre junio de 1718 y diciembre de 1724, sirvió el capón Simón Guillén, que había sido infante de la capilla oriolana, pero con un salario muy limitado. Éste fue sustituido en diciembre de 1724 por Joseph Elías que era sobrino de Santa María, a quien se concedió en encomienda la capellanía del número en 1726. A juzgar por las cantidades salariales aplicadas a los capones, se puede concluir que entre 1718 y 1726, la Capilla sólo contó con un intérprete de tiple con las características salariales y de rango semejantes al resto de voces del primer coro, y por lo tanto capaz de realizar las correspondientes partes solistas.

e) Presencia de “partes instrumentales añadidas”.

Ocho composiciones cuentan con una parte instrumental calificada por Navarro como “añadida”. Son las siguientes:

Con abué añadido:

1. 1325. Esta composición originalmente estaba dedicada al Sm. Sacramento y posteriormente se utilizó como Trova a S F. de Borxa. Navarro indica el añadido de una voz cambiando el A 6 original por A 7.

Con bajón añadido:

³ Así lo confirman los nombres de infantes de colorado que aparecen en los villancicos de chanza A 8 voces 1341-1342 (Franco), 1401 (Bautístico y Antoñico), y 1518 (Franco). En todos ellos estos nombres aparecen en la parte de Tiple de Segundo coro. Ninguno de ellos percibe dotación salarial por realizar funciones de tiple.

⁴ Sobre este asunto remito al Anexo del Capítulo VIII, en el que se refleja la evolución anual de la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Mathias Navarro.

2. 1502 *Cantada Sola/ Al Nacimit° de N° S° Jesuchristo/*

Con un segundo violín añadido

3. 1334. *Kalenda Al Nacimiento de n° S° Jesucristo.*

4. 1344. *Villancico al Stmo Sacramento.*

5. 1424. *Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo*

6. 1486. *A II. Opera./ Al Nacimiento de N° Sr Jesuchristo.*

7. 1487. *Kalenda Al Nacimiento de N° Sr/ Jesuchristo*

8. 1512. En este caso es evidente la reutilización pues está destinado a dos fiestas: originalmente al SSm° Sacramento, como villancico y posteriormente a San Carlos Borromeo como Trova. El instrumento añadido no consta en la portada.

Varios son los indicios que apuntan a que los instrumentos añadidos se incluyeron con posterioridad a la conclusión de la primera redacción de estas obras:

- Cuando existe partitura el instrumento añadido no figura en ella,
- En ningún caso la portada hace referencia a ese instrumento añadido. Sólo en 1325 aparece en el encabezamiento de algunas partichelas, evidenciando una modificación posterior a la conclusión de la obra, pero previo a la copia de las partes.
- El análisis de estas composiciones revela que la escritura de la parte añadida presenta continuos cruzamientos con el violín 1° y el abué. La función que realiza en el conjunto se limita a completar la armonía añadiendo un contracanto a las voces originales. Además la línea melódica de este instrumento añadido provoca disonancias con las voces originales, debido a que las tres partes instrumentales resultantes comparten la misma tesitura (dos violines y abué).

Considero que la modificación de estas obras con la adición de un instrumento “añadido” se debe a una reutilización de las mismas, justificada bien por una reconversión para un uso litúrgico distinto al original (el caso de dos de ellas), o bien por una posible reinterpretación. La reutilización es evidente en 1325 y 1512; en ambos casos se trata de “Villancicos A 6” con instrumentos y dedicados al Sm° Sacramento, (que se utilizan también como trova para dos santos), muy probable en el caso de la ópera y de las dos kalendas (es posible que se interpretaran en más de una ocasión), y posible, ante la evidencia de un instrumento añadido, en el caso de los dos villancicos

(uno de Navidad y otro al Corpus) y de la cantada (para la Navidad). El hecho de añadir un instrumento a una obra ya escrita justificaría la reutilización, pues en rigor no es la misma obra que en origen.

La presencia de una parte de violín “añadido” concede una relevancia cronológica. La adición del violín se fundamente en el hecho de que en el momento de la primera redacción de la obra no se contaba con un segundo intérprete de violín. Esto ocurrió entre el 13 de marzo de 1717 y el 12 de enero de 1721, periodo durante el cuál debieron ser compuestas por Navarro sus seis composiciones violín añadido. Más complejos debieron ser los motivos que llevaron a Navarro a “añadir” una parte para baxón o abué, ambos instrumentos simultaneados por Luis Navarro.

3.1 Aplicación del procedimiento de datación relativa.

A partir de los elementos expuestos se puede establecer las siguientes pautas de datación:

a) Si bien Navarro ocupó la capellanía real afecta al magisterio en 1696, por motivos desconocidos por el momento, no incluyó este título en la firma de sus legajos musicales hasta más de una década después. Considero que esto ocurrió en algún momento entre 1709 y 1713, lo cuál quiere decir que las composiciones que no presentan el título de Maestro fueron compuestas como muy tarde en tono a 1713. Este elemento resulta fundamental para situar cronológicamente el romance de Navarro sin partes instrumentales específicas, como por ejemplo los Villancicos de Chanza.

b) La presencia de nombres de intérpretes permite concretar la fecha de redacción de aquellos Villancicos de chanza que los incluyen.

c) Otro tanto ocurre con las composiciones en romance con partes instrumentales “de violín añadido” que por lo tanto pueden ser datados en los periodos en que la capilla sólo contó con un violín.

d) A partir del número de partes solistas de tiple se puede concretar la cronología de las composiciones de acuerdo con los periodos en que la “Música” contó con uno o ningún capón, y que se han especificado más arriba.

e) En 1696, el cabildo oriolano solicitó al rey aplicar varias de las capellanías reales a voces graves, por la falta que había de ellas en la “Música”. Este problema se refleja en el Villancico a Santas Justa y Rufina “Toquen a embestir” cuyas partes de bajo de segundo y tercer coro son instrumentales. A partir de ello se puede establecer

que el romance de Navarro con características semejantes fue compuesto en los años centrales de la última década del s. XVII.

f) A todo lo expuesto cabe añadir la cronología establecida para la evolución de la propia capilla oriolana. La “Música” durante el magisterio de Navarro presenta dos etapas marcadas por el proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos” y que se desarrolla entre 1711 y 1714.

En la siguiente tabla se plasma la relación existente entre los elementos cronológicos enumerados, y a partir de la cuál se ha establecido la cronología aproximada del romance de Navarro.

Tabla 17-1

Etapas De la capilla	Cronología	Tiples solistas Disponibles	Número de Violines	Presencia del título de Maestro en la firma
Primera: De 1692 A 1710	De Mayo 1692 a diciembre de 1696	3 tiples solistas (dos capones y un infante)		Sin título de Maestro
	De enero de 1697 a octubre de 1707	2 tiples solistas (capones)		
	De octubre de 1707 a 13 de diciembre de 1712	1 tiple solista (capón)		
Segunda: De 1711 a marzo de 1727	Desde diciembre de 1712	2 tiples solistas (un capón y un infante)		
	Desde diciembre de 1713 hasta diciembre de 1714		2 violines	Con título de Maestro
	Desde enero de 1715	1 tiple (infante con mitad de dotación)		
	Desde marzo de 1717		1 violín	
	Desde agosto de 1718	1 tiple (capón)		
	Desde enero de 1721		2 violines	
	Desde febrero de 1722	2 tiples (capón e infante)		
	Desde diciembre de 1722		1 violín	
	Desde enero de 1724		2 violines	
	Desde diciembre 1724	2 tiples (capones)		

4. Evolución cronológica del romance ceremonial de Mathias Navarro.

A partir de las pautas cronológicas precedentes se ha establecido la cronología aproximada del romance ceremonial de Navarro. Su estilo corre paralelo a la evolución que la capilla oriolana experimenta durante su magisterio, y por lo tanto describe dos etapas; la primera se desarrolla entre 1692-1710 y la segunda entre 1711-1727.

A continuación presentamos el resultado de la datación del romance de Mathias Navarro obtenido a partir de aplicar la pauta cronológica precedente.

La cronología obtenida se expone a partir de las tipologías formales conformando los siguientes epígrafes:

Datación de la jácara.

Datación de los villancicos Jocosos.

Datación de los Villancicos de Chanza.

Datación de los villancicos de Kalenda.

Datación de los Villancicos en Ópera.

Datación de los Villancicos de Navidad.

Datación de los Villancicos al Santísimo Sacramento.

Datación de los Villancicos de Santas Justa y Rufina.

Datación de otras dedicatorias.

Datación de los Solos.

Datación de los Dúos.

Datación de las Cantadas.

Cada uno de estos epígrafes se divide en dos apartados; en el primero aparece las composiciones correspondientes a la Primera Etapa correspondiente al periodo comprendido entre 1692 y 1710; en el segundo las composiciones correspondientes a la Segunda Etapa comprendida entre 1711 y marzo de 1727.

En ambos apartados las composiciones aparecen ordenadas alfabéticamente, y en el segundo de ellos subrayadas en gris aquellas autógrafas en cuya portada el título Maestro (M^o), precede al nombre del autor. Los legajos que incorporan este rasgo corresponden al periodo comprendido entre las Navidades de 1713 y 1727, y aparecen en el listado siguiente resaltados en gris al igual que en la *Tabla 17-1*.

Por último señalar que se especifica la fecha en aquellas composiciones que el legajo correspondiente la incorpora, y cuando se ha deducido a partir de la existencia de nombres de intérpretes o de las características de su plantilla vocal o instrumental.

a. DATACIÓN DE LA JÁCARA.

Primera etapa (Navidades de 1692 a 1710)

1361 “Jácara digo” SSAT (entre Navidades de 1692 y 1706)

b. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS JOCOSOS.

Primera etapa (Navidades de 1692 a 1710)

Villancico a 4v con acompañamiento cifrado⁵

1405 “El prometido remedio”

1445 “Llorosito el Amor” SSAT

Segunda Etapa (Navidades entre 1711 a 1726)

A 4v con 1 acompañamiento cifrado

1464 “Para feriar sus alajas” SATT (antes de 1722)

1513 “Tres zagalejas hermosas” SATT (antes de 1722)

1531 “Zagalejas alegres venid” SATT (antes de 1722)

1501 “Sirvan los elementos” SATT (antes de 1722)

A 7v con instrumentos (A 7v, cuatro de las vocales y 1 acompañamiento cifrado)

1524 “Viendo que nace el amor” SSAT

c. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS DE CHANZA.

Primera etapa (Navidades de 1692 a 1710)

A 8 (A 8v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

1343 “Al zierzo de las vistillas”

1385 “Como ay muchos inocentes”

1387 “Como nace el Niño hermoso”

1397 “De pragmática vaya”

1403 “El alcalde de Alcorcón” Por nombres de cantantes sería de 1700.

1462 “Para deshechar el frío” Por nombre de cantantes después de Nav 1707-08

1465 “Para festejar al Niño”

1467 “Pasqual que es archivo andante”

⁵Cuando no consta se trata del número de una composición con las correspondientes partes vocales. Todas las composiciones incluyen además de las especificadas una o más partes de acompañamiento cifrado.

A 9 (A 9v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

1406 “El ventero celebrado” SSATTs

1522 “Viendo que al hermoso niño” SSATT

Ambos por el número de tiples fueron compuestos entre las navidades de 1692 y 1706.

A 10 (A 10v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

1430 “Oy que al mundo viene el Niño” SATTT (Por úmero de tiples entre Navidades de 1707 y 1712)

1474 y 1417 “Pastores zagales” SSSATT (Pujoles)-SATB (Vicente Urrea) Entre 1693-1696

A 11 (A 11v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

1438 y 1439 “Los muchachos de la Iglesia” SSS-SATB-SATB (Entre 1693-1696)

1520 “Viendo algunas rudas aves” SSSATT-SATTB (Entre 1693-1696)

A 12 (A 12v con 1 acompañamiento cifrado)

Si no se indica nada la formación es: SATT-SATB-SATB

1353 “Al taller de los contentos”

1367 “A ver al Niño a Belen” SATTs-SATB-SATB

1378 “Caminando todo el mundo”

1393 “Dando con su buen donaire” SSAT-SATB-SATB (Entre Navidades de 1697 y 1706).

1479 “Pues mi rey ha nacido en Belen”

1519 “Un sordo y un estudiante”

1521 “Viendo Gil Anton al Niño” SSAT-SATB-SATB Pujol y Vicente en T 3º Coro (Entre Navidades ed 1697 y 1706).

Segunda Etapa (Navidades entre 1711 a 1726)A 8 (A 8v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

Sin el título de Maestro en la portada (1711-1714) los siguientes:

1437 “Los moriscos como han visto” Por nombre de cant entre Nav 1709 y 1714

1409 y 1411 “En el Portal esta Noche” por nombre de canentre Nav de 1707 y 1714

1441 “Los zagales y pastores” Por nombre de cant entre Nav 1709 y 1714

1517 “Un arbitrista ha llegado” entre Nav 1709 y 1714

1523 “Viendo que al romper los grillos” entre Nav 1709 y 1714

1466 y 1468 “Pasqual que de los pastores” entre Nav 1709 y 1714

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727) los siguientes:

1323 “A donde pobre de mí”

1341 y 1342 “A las Puertas de Belén” por nombres entre 1716 y 1718
 1354 “Al ver la Sabiduría”
 1384 “Como ha nacido en Belén”
 1388 “Con los sencillos pastores”
 1395 “De los oficios los gremios”
 1401 “Dos sacristanes de humor” Único a 8 Con personajes.
 1408 “En el Portal de Belén”
 1410 “En el Portal de Belén”
 1414 “Entre mil raras figuras”
 1431 y 1432 “Oy que ha estrenado la vara” Por los nombres en 1714
 1436 “Los Danzantes de Belén”
 1472 “Pastores mirad a Bato”
 1500 “Sintiendo el sol tan ardiente”
 1518 “Una runfla de poetas” Por los nombres en 1715-18
 1528 y 1529 “Ya que nuestro humano barro”
 1533 “Zagalejos si el Niño es Pascual” Sólo éste presenta una disposición del primer coro SSAT Entre las nav de 1722 y 1726.

A 9 (A 9v con 1 acompañamiento cifrado)

Todos con primer coro SATT y segundo SATB , salvo que se especifique lo contrario.

Sin el título de Maestro en la portada (1711-1714):

1463 “Para esta noche en Belén” SATTT (Esteve, Val, Pujol) Por nom entre N de 1709 y 1914

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

1322 “A buscar pan los zagales” SSATTs (Entre 1722-1727)
 1362 “Antón que se ha vuelto loco” SATTTs Entre 1722-1727)
 1389 “Con sus calzas atacadas” SATTTs
 1413 “En la estación del invierno” SSATTs Por nombre de cant después de 1715
 1419 “Esta noche al Portal vienen” SSAsT Entre 1722-1727)
 1525 “Viendo un Pastor que es el Niño” SSATTs Entre 1722-1727)

d. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS DE KALENDA.

Primera etapa (Navidades de 1692 a 1710)

A 11

1456 “Oigan, atiendan”

A 12

1429 “Hasta que deidad”
 1496 “Resuene el sonoro acento”
 1381 “Centinelas celestiales”
 1333 “Ha del olvido”
 1415 “Esquadrones soberbios de la noche”

Segunda Etapa

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

A 11 con partes instrum⁶

1334 “Ha del Pays tirano”

1359 “Angelicas tropas”

1481 “Que gloria significa”

1485 “Que lugubre acento”

1487 “Que nuevas armonias”

A 12 con partes instrum

1391 “Cruel paida guerra”

1488 “Que paborosos gemidos”

1489 “Que sacra dulce armonia”

A 13 con partes instrum.

1494 “Regia corte de Belen”

e. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS EN ÓPERA

Segunda Etapa

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

A 7v con partes instrum

1364 Ópera al Nacimiento. “Ásperos Montes”

A 11v con partes instrum

1428 Kalenda en ópera “¡Hasta cuándo de bronce!”

1486 “Opera. Al nacimiento de N° Sr Jesucristo. ¡Qué misterio se esconde!” ca 1720

f. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS DE NAVIDAD.

Primera etapa (Navidades de 1692 a 1710).

A 4v

1510 “Tierno infante que naces” Está en partitura de 1415

1444 “Luces, Auras, Perlas, Flores”

1483 “Quedito quedo” (incompleto)

1402 “Ea pastorcillos”

1345 “Al dormir el Sol”

1497 “Retumbando el panderillo”

103/22 “Queditico, silencio”

104/10 “No son rayos, no”

A 6v

1396 “Denle adoración”

⁶ Las partes instrumentales específicas se incluyen entre las partes anotadas.

A 8v

1478 “Pues a Dios siempre agradan”

1336 “Aires flores”

1470 “Pastores del valle”

A 11v

1347 “Alegres Ángeles que adoráis”

1331 “Ha del monte, Ha del valle”

A 12v

1335 “Ha del rebaño pastor”

1433 “La noche que un sol nace”

1460 “¡Oh venturoso día!”

1426 “Jilgueros canoros”

1377 “Volantes clarines”

1329 “¡Ah del elevado Olimpo!”

1392 “Citaras de cristal”

1368 “Aves que hacéis a la Aurora”

1355 “Al ver que Dios llora”

1471 “Pastores dichosos”

Segunda Etapa.

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

Villancico cantada a 3v.

1526 “Volad zéfiros suaves”

A 7v con partes instrum

1390 “Coronarse quiere el amor”

1477 “Por lagrimas vierte el Cielo”

A 9v con partes instrum

1442 “Luciente batallón de aladas tropas”

1424 “Festivos terremotos”

A 10v con partes instrum

1534 “¡Zagales qué maravillas!”

A 11v con partes instrum

1425 “Flamante, dorada, brillante galera”

1453 “¡Oh qué golpe de esplendores!”

1455 “Oigan atiendan”

1499 “Sin duda en aquel portal”

1435 “Lóbrega noche”

A 12v con partes instrum

1407 “En el campo de un portal”

Villancico-cantada a 7v con partes instrum y coro de capilla.

1379 “Celebrad, aplaudid”

g. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO.

Primera etapa (de 1692 a 1710)

A 4v

- 1458 “Ola hao, marinero!”
- 1399 “Disfrazado Galán”
- 1492 “Quien el misterio mayor retrata mejor”
- 1505 “Suspended vuestro curso sentidos”
- 1503 “Suenen de el Cielo”
- 1530 “Zagalas de estos montes”

A 6v

- 1358 “Ángeles y hombres”

Segunda Etapa.

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

A 3v

- 1506 y 1508 “Tened, parad”
- 1507 “Tened parad”
- 1400 “Divino milagro”

A 4v.

- 1360 “Atención a la fragua amorosa”
- 1324 “A fuego toca el amor”
- 1372 “Ay que me abrasa zagales”
- 1374 “¡Ay! sollozos, gemidos”

A 8v

- 1326 “Aguas, Ríos, Mares, Campos”
- 1516 “Una fuentecilla de plata”

A 6v con partes inst

- 1325 “Agua, que la vida en volcanes se exhala”
- 1344 “Al Cupido Galán de las almas”
- 1512 “Toquen al arma”

A7v con partes inst

- 1457 “¡Ola hao!”
- 1422 “Extienda el aire sus plumas”
- 1446 “Marche el campo toque al arma”
- 1427 “Guerra, guerra, guerra”

A8v con partes inst

- 1476 “Piedrecita sin manos”

A 10v con partes instrum

- 1340 “Al amor que entre cándidos velos”

A 9v con partes inst
 1350 “Al lecho florido”
 1348 “Al enigma”

A 11v con partes inst
 1339 “Al arma divino amante” fechado en 1726
 1448 “Mortales venid”

h. DATACIÓN DE LOS VILLANCICOS A SANTAS JUSTA Y RUFINA.

Primera etapa (de 1692 a 1710)

A 11v
 1461 “Oye invencible Origuella” fechado en 1708.

A 12v
 1328 “A del Castillo que al ayre” fechado en 1692.
 1511 “Toquen a embestir” fechado en 1695.
 1330 “Ha del empireo flamante de luces”

A 13v
 1370 “Ay infelize de mi” fechado en 1693

i. DATACIÓN DE OTRAS DEDICATORIAS.

Primera etapa (de 1692 a 1710)

Villancicos a N^a Señora:

A 6v
 1404 “El Cielo, el Astro, la Luna”
 1337 “Al Alba que brilla con puros reflejos”

A 8v
 1434 “La tierra y el cielo, el hombre y el Ángel”

Segunda Etapa

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

A 8v.
 1493 “¿Quién es la que ostenta tan bello esplendor?”

A 8v con partes instrm
 1443 “Lucientes clarines”

Villancico cantada a 10v. con partes instrm
 1484 “Que hermosa luz resplandece”

Villancico a los Dolores de N^a Señora a 15v con instrum (incluyendo las cuatro partes vocales añadidas)

1418 “Espera, detén, aguarda”

Villancico a la Ascensión a 3v con instrumentos

1369 “A bolar pensamiento”

j. DATACIÓN DE SOLOS Y DÚOS.

Primera etapa (1692 a 1710)

A dúo

1482 “Quedito pasito”

1327 “¡Ah de las flores!”

1366 “Avecita que en dulce armonía”

Segunda Etapa (entre 1711 a 1727)

Con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

Coplas a solo a N^a Señora

1509 “Tengo tal celo”. Coplas a la Natividad de N^a Señora

A dúo

1450 “No temas avecilla”

A solo con partes inst

1351 “Al monte soberano”

1416 “Escuchad moradores del orbe”

A dúo con partes inst

1475 “Pajarito que desde esa espiga”

1514 “Trinad avecillas”

1421 “Este alimento del alma sustento”

1452 “¡Oh que extraña novedad!”

k. DATACIÓN DE LAS CANTADAS.

Segunda Etapa (desde 1711). En gris con el título de Maestro en la portada (1713-1727):

Cantadas extensas

1535 “*Zéfiros*, pájaros” (A 4 sin instrumentos)

1459 “¡Oh quién fuera serafín!” (sin instrumentos)

Cantadas breves

1356 “Amor soberano” (sin instrumentos)

Cantadas con rasgos poco frecuentes:

1349 “Alerta fiel celo”

1498 “Salve Esther hermosa”

1346 “Alegre en Armonías”

1449 “No más dolor bien mío” fechada en 1726

Cantadas con seguidillas

1469 “Pastores alegres venid”

1363 “Aquel círculo de perlas”

1491 “Que visteis pastores”

Cantadas con coplas

1380 “Celestes luminas”

1398 “Deidad misteriosa”

1447 “Mortales hijos de Adán”

1371 “Ay que llora el Amor” (con coro de capilla)

1382 “Clara fuente transparente” (con coro de capilla)

1373 “Ay pastor, Ay zagal”

Cantadas breves

1495 “Respirad mortales”

1502 “Sonoro violín de plata”

1357 “Amor soberano”

Cantadas extensas

1412 “En el refulgente trono” fechada en 1726.

1454 “O quien fuese jilguerillo”

1394 “De la Esfera sagrada”

1376 “Bello Sol que a esse copo de nieve”

1383^a y 1383^b “Como es esto amor”

1386 “Como me tiras flechas amor”

1321 “Abrásame, alúmbrame”

1365 “Aura apacible y suave”

1473 “Pastores que assombro” (con coro de capilla)

1332 “Ha del Monte”

1490 “Que tristemente clama”

1375 “Bajel luminoso”

1504 “Suspende atrevido” fechada en 1726

1423 “Fénix de Arabia feliz”

1480 “Pues Norte, de los hombres”

5. Desarrollo cronológico de los rasgos musicales.

El romance ceremonial de Navarro conservado en la catedral de Orihuela debió ser compuesto a lo largo de casi 35 años. La organización cronológica del corpus musical estudiado permite distinguir dos etapas sucesivas que, a pesar de mantener rasgos comunes, presentan notables y marcadas diferencias. Considero que los rasgos comunes se derivan de la personalidad creativa de Mathias Navarro y del contexto ceremonial para el que estas composiciones fueron elaboradas; los rasgos diversos proceden de la evolución de los usos y preferencias que la música ceremonial oriolana experimenta a lo largo de ese mismo periodo.

El magisterio oriolano de Navarro abarca un periodo de 35 años que se encuentra a caballo entre los estilos musicales denominados Barroco Pleno y Barroco Tardío⁷. Las características de estos periodos se manifiestan con total claridad en cada una de las dos etapas sucesivas en que se ha clasificado la evolución estilística del romance ceremonial de este maestro.

5.1 Primera etapa: 1692-1710. Barroco Pleno.

Las composiciones de esta primera etapa presentan estrechos lazos con las creaciones de los maestros valencianos del siglo XVII. Navarro debió asumir esta tradición de su maestro Roque Monserrat, prolongando los rasgos musicales que éste había establecido en la capilla oriolana durante su magisterio. La única novedad que aporta Navarro es la importancia concedida al arpa, y que se manifiesta en la elevada subida salarial que experimenta la dotación del intérprete de este instrumento en 1692, coincidiendo con el inicio del magisterio del ilicitano.

a) Métrica.

Durante toda esta etapa Navarro utiliza en su romance los Tiempos C, C2, Proporción Mayor y Proporción Menor, todos ellos correspondientes a la notación métrica mensural. La colocación métrica de las divisorias en las partituras de los villancicos fechados en 1692, 1693 y 1695, permite afirmar que este sistema de notación heredado del Renacimiento, era utilizado por Navarro desde el inicio de su magisterio oriolano, con un criterio métrico de acentuación gradual⁸.

⁷ Remito al capítulo siguiente donde se aborda esta cronología.

⁸ CARRERAS, J.J. (ed.): *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Editorial Alpuerto, Madrid 2004, p. 22-23. “La alteración y ambigüedad de la notación ocurren también dentro de una misma tradición musical, en momentos de cambio, expresados en el ajuste o ruptura de las convenciones rotacionales, que reflejan así las innovaciones en la interpretación musical o la adaptación a nuevos géneros y tipos de música, aspecto este último que ha sido justamente subrayado por Álvaro Torrente en

b) Sistema armónico.

La notación melódica y armónica manifiestan unos rasgos análogos a los descritos para la notación métrica. En los mismos legajos firmados en 1692, 1693 y 1695, se constata cómo Navarro utiliza los “diapasones” de los tonos eclesiásticos con una intención armónica tonal. Este rasgo se manifiesta en la selección de los “diapasones”, en los accidentales que les aplica y en las “cadencias” y “clausulas” que presentan. De todo ello resulta las tonalidades de DoM/la m, SolM/mim, FaM/rem, SibM/solm y ReM. La elección de estas escalas está motivada por el sistema de apuntación modal, que limitaba la alteración con sostenido a las notas fa, do, sol y re, y con bemol a si y mi⁹; esta misma limitación hace que Sim sea excluida de esta selección de escalas, y que el ciclo de quintas de la escalas menores presente un desarrollo menor que el de las mayores.

Este rasgo estaba condicionado por el sistema de afinación natural o no temperado, por lo que puede apuntarse que todavía durante la primera etapa de Navarro se utilizara en la Capilla Oriolana este sistema de afinación. En la siguiente tabla se refleja la apuntación y el resultado tonal de los “diapasones” empleados por Navarro en el romance ceremonial correspondiente al periodo 1692-1710. En blanco aparecen los Modos Mayores y en azul los Menores.

Tabla 17-2

5ºTono	2º Tono	12º T.	1ºTono	11ºTono	2º T.	12ºTono	9ºTono	7ºTono
SibM	Solm	FaM	Rem	DoM	lam	SolM	Mim	ReM
Quintas descendentes				Centro Tonal		Quintas Ascendentes		

Tal y como se pone de manifiesto en la tabla precedente, la selección de los “diapasones” está regida por el principio de jerarquización acórdica a partir del intervalo de Quinta ascendente o descendente, pilar sobre el que se construye el sistema Armónico Tonal¹⁰. Este principio también rige el devenir del discurso musical estructural. De esta forma la jerarquía acórdica se establece tanto al inicio como al final de la composición, como en las cláusulas que concluyen las secciones más importantes.

relación a los cambios de la música catedralicia española en torno a 1700”. Todos estos rasgos concurren en la notación métrica y tonal de Mathias Navarro.

⁹ VALLS, F.: op.cit. fol 22v, y NASSARRE, P.: *Escuela Música II...* p. 369-370. Este asunto lo aborda en profundidad BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p. 140-144.

¹⁰ DE LA MOTTE, D.: op. cit. p.21 y ss..

La importancia concedida por Navarro a la relación V-I y IV-I, se traduce en una notable estabilidad o monotonía armónica.

Todo ello hace que el romance de Navarro de esta primera etapa posea una clara identificación tonal. No obstante, cabe destacar la presencia de rasgos modales derivados fundamentalmente del sistema de “apuntación” tonal: la ambigüedad mayor/menor que caracteriza los “diapasones” en Re, Sol, La, y Sib que se apuntan como Tonos 1º, 2º, 5º y 7º. Para adaptar estos tonos eclesiásticos a la intervállica de las escalas mayores y menores del sistema tonal armónico, es necesario incluir “accidentales” que convierten en cada caso las terceras de los acordes contruidos sobre sus grados en mayores (Modo Mayor) o menores (Modo Menor). Navarro utiliza expresivamente este recurso para ilustrar el sentido del texto, de forma que, al no incluirlos convierte momentáneamente un modo menor en mayor y viceversa. Esto afecta tanto a la construcción y enlace de los acordes como a los procesos melódicos cadenciales, especialmente en las voces superiores.

A todo ello cabe añadir que Navarro manifiesta un gran cuidado en el cifrado de las partes de acompañamiento¹¹. Este rasgo supone una limitación del procedimiento de “semitonía subintelecta”, que en Navarro se reduciría a la corrección de errores de escritura.

A partir de estos rasgos se puede establecer que en el ámbito de la Capilla Oriolana alrededor de 1690 ya se había completado el proceso de transformación que experimenta tanto la métrica como la “armonía” musical durante el Barroco. En el ámbito armónico Navarro parece continuar de forma decidida el camino abierto por compositores de la escuela valenciana como Ortells y Cabanilles en cuyas composiciones se constata los primeros pasos hacia la armonía tonal¹².

c) Forma, estructura y textura musical.

La vinculación con la escuela valenciana se manifiesta en la importancia que en esta etapa adquiere la escritura policoral y en el protagonismo casi absoluto en todo tipo de romance, de la articulación habitual del villancico barroco, cuya configuración en Introducción-Estribillo-Coplas arranca de las creaciones de Juan Bautista Comes.

Navarro adapta estos planteamientos “escolásticos” del romance a las posibilidades de su capilla y a los gustos musicales y literarios oriolanos. En este

¹¹ Como por ejemplo el último acorde de la composición es siempre perfecto mayor, para lo cual incluye la habitual “picarda” indicada en el cifrado.

¹² FERRER BALLESTER, Mª T.: op. cit. p. 172 y BERNAL RIPOLL, M.: op. cit. p. 139, 152.

sentido destaca la estrecha vinculación que manifiesta su romance ceremonial entre forma y estructura literaria y forma y estructura musical. Este principio configura las formas musicales que este maestro usa en esta etapa: villancicos de chanza, villancicos jocosos, jácara, villancicos, solos, dúos y trovas.

De todos ellos sólo los villancicos de chanza se adaptan rigurosamente a la articulación habitual del villancico del siglo XVII en Introducción-Estribillo-Coplas-Estribillo. Las formas restantes prescinden de la Introducción.

Cada una de estas secciones habitualmente aparece asociada a una estructura conceta, tal y como se esquematiza en la siguiente tabla:

Tabla 17-3

Secciones del romance	V. Chanza V. Jocosos	Jácara Solos Dúos Villancicos Con estribillo de texto breve y no más de seis o siete coplas	Villancicos con estribillo de texto extenso y siete o más coplas. (De Kalenda, Santas Justa y Rufina, etc.)
Introducción (si la tienen)	Estrófica simple		
Estribillo	Estilo “Melismático” con estribillo interno, precedido de solo inicial si carece de introducción.		Estilo “Madrigalesco” de estructura binaria Con o sin estribillo interno
Coplas	Estrófica simple Estrófica elaborada Ambas con sin estribillo interno que puede coincidir con el del estribillo		Estróficas variada sobre un mismo bajo. Estróficas sobre bajo variado.

La evolución del romance de Navarro tanto de esta etapa como en la siguiente presenta dos líneas estructurales paralelas. Por un lado, el estilo “melismático”, que caracteriza a los villancicos jocosos y de chanza, procede directamente de la tradición musical iniciada por Comes y textualmente deudora del villancico del s. XVI. Por otro el “estilo madrigalesco” que caracteriza los villancicos de mayor envergadura y aparato musical y textual, entronca con el madrigal, la ensalada y el motete episódicos tardo renacentistas y proto barrocos. Precisamente la organización binaria del discurso musical de estos estribillos remite al motete en dos secciones. Es preciso destacar que tanto en la línea “melismática” como “madrigalesca” el texto y las figuras retóricas musicales inspiradas en él se someten a una estructura musical fija, lo cuál permite establecer un equilibrio entre música y poesía.

Esta primera etapa está marcada por una acusada policoralidad vocal. Esta escritura presenta su mayor desarrollo durante la última década del siglo XVII. Durante ese periodo en el que la capilla cuenta con un número mayor de cantores, la producción de composiciones a 11, 12 y 13 voces adquiere su mayor intensidad. A partir de 1700 este rasgo parece ralentizarse hasta interrumpirse bruscamente con los problemas suscitados con la ocupación de Orihuela por las tropas borbónicas en octubre de 1707. A partir de esa fecha las composiciones a 12 y 13 partes vocales resultan excepcionales, para finalmente desaparecer definitivamente a partir de 1713. En este sentido resulta muy elocuente el análisis evolutivo de los villancicos de frecuencia anual como los de Kalenda o Santa Justa. Lo mismo sucede con los de chanza que a partir de 1713 Navarro no los compone más que a ocho partes vocales.

Tanto en las composiciones a solo como en las policorales la escritura de partes vocales solistas y del “coro de capilla” no presentan diferencia alguna. En ambos casos coincide la tesitura, la escritura marcadamente silábica, los motivos musicales y la textura aplicada a la elaboración del discurso musical. Los elementos “virtuosísticos” como los “gorjeos” presentan un desarrollo muy limitado. Los rasgos del estilo policoral de la primera etapa de Navarro coincide por lo tanto con el estilo concertante del Pleno Barroco italiano.

La elección del número de intérpretes está vinculada al ceremonial. Las composiciones de mayor suntuosidad, se destinan a las ceremonias de mayor rango, motivo por el cuál, a mi juicio, las composiciones a una o varias voces solistas no incorporan rasgos virtuosísticos.

En el romance de Navarro los elementos vinculados con la cultura popular se limitan a los villancicos jocosos y de chanza. En ellos destaca la presencia de discursos y ritmos vinculados a la tradición oral. Fuera de este ámbito estos elementos son difícilmente identificables, pues normalmente están sometidos a sofisticadas elaboraciones musicales. En este sentido sirva como ejemplo el tratamiento que Navarro hace del esquema rítmico de jácara en el Dúo “Ha de las flores”.

Por el contrario los motivos musicales procedentes o vinculados al ámbito teatral constituyen una importante fuente de inspiración para la elaboración de motivos retóricos musicales, cuando no son citados literalmente. Las “locuciones-músico textuales” *guerra alarma*, *quedito silencio* y el lamento *Ay* se encuentran directamente

relacionadas con estribillos teatrales¹³. También cabe plantearse la posibilidad de que existan vínculos con la música escénica del Siglo de Oro, en las composiciones *A solo* y *A 4*, estas últimas especialmente frecuentes en el ámbito ceremonial vinculado a la devoción eucarística.

Son también frecuentes en el romance de este periodo las figuras retórico-musicales, inspiradas en procedimientos habituales en los tratados teóricos hispanos de la época como Nassarre y especialmente Valls. Los procedimientos retórico-musicales se extienden también a la articulación de las frases musicales y a la concreción de la estructura particular de cada estribillo. En ambos casos la música reproduce los rasgos textuales.

d) Instrumentos.

La ampliación que experimentan las dotaciones instrumentales durante los primeros cuatro años del magisterio de Navarro, y que afecta a bajones y arpa, está directamente relacionado con la importancia, intensidad y envergadura que la escritura policoral adquiere en esos años. La presencia de partes específicamente instrumentales en los Villancicos de Kalenda y de Santas Justa y Rufina de la última década del siglo XVII, revela la importancia que había alcanzado en esa fecha la música instrumental en la capilla oriolana. Justamente en la década anterior a su magisterio se había producido la selección de la sonoridad instrumental de la “Música” y la concreción de las funciones que realizaban estos intérpretes. De esta forma el conjunto instrumental que hereda y mantiene Navarro a lo largo de su primera etapa, es un conjunto perfectamente delimitado integrado por cornetas y bajones, y que interviene en la interpretación musical realizando funciones muy concretas. El conjunto instrumental con el que contaba la “Música” presenta por lo tanto unos rasgos análogos al de los conjuntos configurados durante el barroco pleno en otros ámbitos geográficos, como el “coro de violines” establecido en Italia y Francia en ese mismo periodo. En cada caso la diferente configuración procede de la diversidad de rasgos de cada una de las tradiciones musicales.

5.2 Segunda Etapa: 1711-1727. Barroco Tardío

Aunque se ha establecido el inicio del periodo Tardo barroco de Navarro en 1711 coincidiendo con el inicio del proceso de incorporación de los “instrumentos

¹³ CARRERAS, J.J.: “Las cantatas españolas...” P. 137, y ROBLEDÓ, L.: “Música de cámara y música teatral en...p. 493.

nuevos”, es preciso resaltar que las novedades que caracterizan esta segunda etapa no se manifiestan con claridad hasta 1714, no alcanzando su plenitud hasta pasado 1718.

Por otro lado la incorporación que Navarro hace a su romance de estructuras, instrumentos y formas nuevas se sitúa en torno a 1713. En este aspecto Navarro se anticipa a sus colegas de la ciudades de Valencia y Alicante; si a esto le añadimos que la capilla catedralicia valenciana desde la muerte de Ortells en 1706 no contaba con maestro titular, y que cuando lo hace en 1714 nombra para este cargo al catalán Pere Rabassa, puede concluirse que durante esta segunda etapa Navarro se desvincula de la escuela valenciana.

Las creaciones de esta etapa parecen beber de fuentes diversas cuyo nexos es la “moda” extranjerizante establecida después de la contienda bélica por la Corona Española, y que remite en última instancia a la Corte. Esta influencia parece canalizarse a través de dos vías: por un lado a través de los contactos comerciales alicantinos, por otro la influencia política y eclesiástica que la vecina Murcia ejerce sobre la antigua Gobernación de Orihuela en la década que sigue a la contienda, especialmente a través de la figura todopoderosa del Cardenal Belluga.

Aunque la incorporación de violines, violón y abué parece marcada por la imitación de los usos musicales de las sedes castellanas circundantes, Cuenca y Murcia, la capilla oriolana constituye en el conjunto peninsular una pionera en este asunto¹⁴. Tal y como refleja M^a Antonia Virgili, el común de las capillas catedralicias hispanas no incorporan estos instrumentos hasta fecha posterior a Orihuela¹⁵.

a) Métrica.

La transformación métrica iniciada sobre la notación mensural evidencia su naturaleza real al incorporar notaciones métricas características de la notación de acentuación gradual: el 6/8, el 12/8 y el ¾. De todos ellos el más utilizado es el 6/8 que aparece como muy tarde en composiciones correspondientes a 1714; los otros dos compases son muy poco frecuentes, especialmente el ¾ localizado sólo en dos ocasiones, en ambos casos en composiciones posteriores a 1718.

Navarro mantiene su predilección por la notación tradicional blanca que sigue utilizando con un criterio de acentuación gradual. En este sentido resultan muy

¹⁴ Este dato ya se ha expuesto en un capítulo precedente y procede de MARTÍNEZ MILLÁN, M.: “*Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial, Cuenca 1988, y PRATS REDONDO, C.: “V. Murcia” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 889 y ss.

¹⁵ VIRGILI BLANQUET, M^a. A.: “Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII” en *Nassarre vol III-2, 1987*, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 95-106.

elocuentes las tres composiciones datadas en 1726, en las que la “notación moderna” tiene una presencia muy discreta.

b) Armonía.

La notación tonal experimenta una evolución análoga a la métrica. Navarro abandona en las partes específicamente instrumentales correspondientes a instrumentos nuevos”, la apuntación basada en el sistema de Claves y Tonos. Las partes de violín, violón y abué, todas ellas posteriores a la Navidades de 1713, se anotan en calve de sol y fa tal y como suenan, de acuerdo con la notación armónica tonal convencional, pero evitando más de dos alteraciones en la armadura. Las partes de bajón obligado mantienen la notación tradicional de las partes de bajo, debido a una cuestión práctica: los bajones interpretaban las partes de bajo de las composiciones policorales por lo que se mantiene el sistema de lectura al que estaban acostumbrados.

Este nuevo sistema de notación sólo excepcionalmente se incorpora a las partes vocales. Así ocurre en la cantada 1321 para tenor, dos violines y violón que se inicia y concluye en Dom; la parte vocal se anota según el mismo criterio que las partes instrumentales. Igualmente, la cantada 1480 presenta tres alteraciones en armadura, según la tonalidad de La Mayor pero no es autógrafa.

En esta segunda etapa el ámbito tonal se amplía tal y como se expone en la siguiente tabla. Las tonalidades empleadas por Navarro por primera vez en esta segunda etapa aparecen resaltadas en amarillo:

Tabla 17-4

6° T.	1° Tono	5° Tono	2° T. y 10° T.	12° T.	1° Tono	11° Tono	2° T.	12° Tono	9° Tono	7° T.
MibM	Dom	SibM	Solm	FaM	Rem	DoM	lam	SolM	Mim	ReM
Quintas descendentes						Centro Tonal		Quintas ascendentes		

En este cuadro no he incluido la tonalidad de LaM por hallarse únicamente en una partitura no autógrafa. Es posible que esta tonalidad sea resultado de un transporte de la composición que originalmente se encontraría un tono más bajo. Este procedimiento se halla en el villancico a los Dolores de N^a S^a 1418; esta composición se conserva dos juegos de partes instrumentales, uno autógrafo y otro no, éste último un tono más alto.

Teniendo en cuenta sólo las tonalidades anotadas en legajos autógrafos, la ampliación hacia MibM no concuerda con el sistema de afinación natural o no temperada, por lo que es posible que durante esta segunda etapa se incorporara a la Capilla oriolana el sistema de afinación temperado. De otra forma difícilmente podría interpretarse la cantada 1321 en Dom. Esta incorporación pudo estar relacionada con los reajustes que experimentó el órgano “grande” durante el magisterio de Navarro. Este instrumento se reafinó en 1699, se “arregló” en 1716 y se “compuso” con dos nuevos registros en 1723 y con otros muchos más en 1725, siendo artífices de estas modificaciones el oriolano José Granell y el valenciano y vecino de Orihuela Agustín Navarro respectivamente¹⁶.

Durante esta segunda etapa la escritura armónica tonal de Navarro adquiere una notable madurez, que se manifiesta en los procesos modulantes y en la incorporación de nuevas tipologías cadenciales. Ambos rasgos son plenamente evidentes en las cantadas, y por lo tanto incorporados en torno a 1713.

Las cantadas se inician y concluyen en la misma tonalidad, mayor o menor, pero especialmente los recitativos presentan procesos modulantes que permiten que los movimientos internos presenten ámbitos tonales relativos al principal. El movimiento tonal se dirige hacia los relativos mayores o menores, según el caso, y a sus correspondientes dominantes. La modulación de regreso a veces no se produce lo que provoca que como ocurre en la cantada 1332, el penúltimo movimiento *Area* se inicia y concluye en ReM y el siguiente *Grave*, haga lo propio en Mim. De esta forma el proceso tonal de esta cantada es el siguiente:

Mim-SolM-ReM-Mim.

Estos procesos modulantes de las cantadas hacen que se altere el sistema de apuntación tonal. Así ocurre en las cantadas 1349, 1498, 1356 y 1349 cuya apuntación tonal de los movimientos centrales no se corresponde con el sistema habitual. Las tres cantadas fechadas en 1726 presentan procesos modulantes más limitados. La cantada 1449 se encuentra íntegramente en Rem; 1473 oscila entre SolM y Mim y 1504 entre SibM y Solm. No se trata de un fenómeno aislado, pues este rasgo se repite en 8 cantadas. Considero por lo tanto que en los últimos años el lenguaje armónico de Navarro experimenta una notable simplificación, fruto de una maduración de los

¹⁶ NIETO FERNÁNDEZ, A: *Orihuela en sus documentos...* p. 111-120.

elementos utilizados. Este rasgo se asocia al denominado “Estilo Galante” que aflora en diversos puntos de Europa a partir de 1725.

Navarro incorpora en sus cantadas las tipologías cadenciales denominadas “interrumpida” y “semicadencia”, ambas características del lenguaje tonal maduro¹⁷. La primera de ellas es habitual de los recitativos y Navarro la utiliza del mismo modo que Haendel en los movimientos iniciales o intermedios de sus sonatas y que puede esquematizarse de la siguiente forma:

Final Recitado	Principio Area
Cifrado: 6	
IV-V	I
(Relativo menor)	(Relativo Mayor)

Esta cadencia posee un importante componente retórico: indicar que la composición no ha concluido y que sigue otro movimiento. No posee un sentido funcional pues no enlaza con un tono relativo.

c) Forma, estructura y textura musical.

El estilo tardo barroco del romance de Navarro está marcado en el ámbito estructural y formal por la incorporación de la cantada y de los lenguajes a ella inherentes, entre el que figura el armónico del cuál ya se ha tratado. Salvo en tres composiciones, las cantadas de Navarro incluyen partes instrumentales específicas para violín y violón por lo que su incorporación puede situarse en torno a 1713, o quizás algún año antes.

Tanto las tres cantadas sin partes instrumentales como las datadas entre 1713 y 1718, no presentan los rasgos que caracterizan la ópera italiana coetánea: el virtuosismo vocal y el aria da capo. En su lugar lo habitual en las cantadas fechadas antes de 1718 es la escritura vocal silábica, la presencia en las Introducciones de la estructura “melismática” habitual en los estribillos de la primera etapa, y las arias y minués estróficos, bien de estructura binaria o ternaria. Todo ello revela que el modelo de estas composiciones hay que situarlo no en ámbito teatral sino en el doméstico de las clases superiores. Las críticas que el Obispo Belluga dirige en 1715 al afrancesamiento de la alta sociedad murciana, incluyen entre las costumbres nocivas “la afición a las danzas y músicas extranjeras como el minué que pervierten el espíritu tradicional hispano”¹⁸.

¹⁷ DE LA MOTTE, D.: op. cit. p. 21 y ss.

¹⁸ CREMADES GRINÁN, y OTROS: *Estudios sobre el Cardenal Belluga*, Real Academia de Alfonso X “El Sabio”, Diputación de Murcia, Murcia, 1985, p. 186

Considero que la incorporación de los “gorjeos” y del aria da capo, elementos directamente vinculados con el teatro lírico italiano, debe situarse a partir de 1718, fecha en la que coincide la incorporación a la capilla oriolana del capón Santa María y el inicio del episcopado del napolitano Castilblanch. La vinculación de estos tres rasgos aparece confirmada por las siguientes evidencias:

- Entre 1718 y 1722 se sitúa la composición de las tres óperas navideñas de Navarro y destinadas a la Kalenda y Maitines de Navidad de la catedral oriolana.
- Las cantadas con “gorjeos” extensos se sitúan entre 1718 y 1727.
- La mayoría de cantadas con soprano solista aparecen datadas entre 1718 y 1727.

La existencia de tres composiciones denominadas explícitamente “ópera” y destinadas a ceremonias a las que acudía el obispo indica que el alto clero oriolano sancionaba favorablemente la incorporación de elementos teatrales a la música ceremonial catedralicia. Además una de estas composiciones fue reinterpretada sin que su texto fuera alterado, lo cuál parece indicar que era del agrado de la jerarquía eclesiástica hasta el punto que se consintiera su repetición en un contexto litúrgico similar.

En las actas no consta la procedencia del capón Santa María, cuyo apellido tampoco figura entre los infantes de los años precedentes. Su formación debió realizarse fuera de la capilla oriolana, y debía ser un cantor dotado a juzgar por las pretensiones que manifiesta en 1722 de hacer carrera en la Corte. A partir de esa fecha sus emolumentos se triplicaron pasando a igualar la cantidad que percibía Navarro como maestro de Capilla. Consta igualmente que Santa María era solicitado habitualmente desde Elche para las fiestas de la Asunción, y e incluso en una ocasión el cabildo ante una petición de un noble oriolano permite su actuación en festejos musicales “pararreligiosos” fuera de la ciudad. Todo ello indica que era un intérprete muy estimado y por lo tanto resulta razonable que la coincidencia entre la incorporación de los “gorjeos” al romance ceremonial y su estancia en la capilla oriolana no sea fruto de la casualidad.

No obstante los “gorjeos” de las composiciones de Navarro son discretos en magnitud y frecuencia si los comparamos con los de sus colegas en la Catedral de

Valencia, como Rabassa o Pradas¹⁹. En cuanto a la posibilidad de representación escénica de estas óperas, por el momento no he encontrado en los Libros de Fábrica de ese periodo pagos para “tablados o escenario” ni mención alguna en los Actas Capitulares sobre este asunto.

Las estructuras vinculadas al aria y al aria da capo rebasan a partir de 1720 los límites de la cantada y se incorporan a los estribillos y coplas de *solos*, *dúos* y *villancicos*. En ciertos casos adquieren el aspecto de estructuras binarias o ternarias reexpositivas, de gran importancia en el periodo galante y el clasicismo temprano²⁰.

Los villancicos de chanza limitan su envergadura a 8 y 9 partes vocales, y mantienen los rasgos del periodo anterior; la única novedad la constituyen el carácter dramático que en los villancicos a 9 voces adquiere una o dos partes vocales del coro primero, normalmente a cargo de tenores.

Fuera de la *cantada* y del *villancico de chanza* Navarro desde 1711 utiliza con semejante frecuencia la estructura madrigalesca binaria y la episódica para organizar los estribillos extensos. Las coplas presentan estructuras muy variadas; la “estrófica elaborada” incluye interludios instrumentales y estribillos corales lo que les concede una organización muy compleja. Las coplas estróficas simples y sobre bajo variado prácticamente desaparecen.

En la siguiente tabla se esquematizan las estructuras más habituales en villancicos, villancicos de chanza, villancicos jocosos, solos y dúos.

¹⁹ RIPOLLÉS, V.: op. cit. p.83 y 92.

²⁰ ROSEN, CH: op. cit. p. 43

Tabla 17-5

Secciones de Solos, Dúos y Villancicos	V. Chanza V. Jocosos	Solos Dúos Villancicos Con estribillo de texto breve y no más de seis o siete coplas	Villancicos con estribillo de texto extenso y siete o más coplas. (De Kalenda, Santas Justa y Rufina, etc.)
Introducción (si la tienen)	Estrófica simple		
Estribillo	Estilo “Melismático” con estribillo interno, precedido de solo inicial si carece de introducción.	Estilo “Melismático” con estribillo interno. Estructuras de aria binaria, ternaria y binaria reexpositiva.	Estilo “Madrigalesco” de estructura binaria Estilo “Madrigalesco” episódico Con o sin estribillo interno
Coplas	Estrófica simple Estrófica elaborada Estructura binaria Estructuras de aria binaria y ternaria Todas ellas con sin estribillo interno que puede coincidir con el del estribillo	Estrófica elaborada Estructura binaria Estructuras de aria binaria y ternaria Todas ellas con o sin estribillo interno que puede coincidir con el del estribillo	

Sólo tres villancicos presentan estructura de cantada y en los tres casos la denominación aparece vinculada a la existencia de coplas junto con recitativos. El villancico cantada sin embargo es la articulación predominante en el romance de Rabassa y Pradas, lo cuál constituye otro elemento de divergencia con el ámbito musical valenciano.

Por último en cuanto al diseño de las figuras retóricas Navarro mantiene los motivos y rasgos del periodo anterior. Sólo destacar la frecuencia con que aparece los motivos bélicos y la locución “guerra, al arma” en todo tipo de romance. Este rasgo parece vinculado a la impresión que los acontecimientos de 1707 causó en el ámbito oriolano.

d) Escritura vocal e instrumental.

La escritura policoral experimenta a partir de 1711 una notable transformación. En primer lugar desde esa fecha se reducen paulatinamente las composiciones a tres

coros vocales hasta desaparecer definitivamente a partir de 1714, coincidiendo con la incorporación de los instrumentos “nuevos”. Violines, abué, violón, y eventualmente bajón, se constituyen a partir de esa fecha el coro primero, por lo que las partes vocales no superan en lo sucesivo el número de ocho. La única excepción la constituye el Villancico a Nuestra Señor 1418 “Detén Aguarda”; esta composición escrita entre 1722 y 1726 cuenta con un tercer coro vocal, que debía situarse en el balcón del órgano, y que fue fruto de una posterior revisión de la obra. Navarro no abandona a lo largo de su trayectoria la escritura policoral real. En las composiciones policorales de la segunda etapa mantiene los rasgos del contingente vocal del periodo anterior, que a partir de 1720 aparece reflejado en la notación con el calificativo de “Vozes”, para las partes solistas, y “Lleno” para el “coro de capilla”

El villancico 1407 “En el campo de un portal” fechado en 1718, presenta una escritura instrumental madura, especialmente en las partes de cuerda. Este rasgo revela que Navarro cuatro años después de la incorporación de los “instrumentos nuevos”, había asimilado los rasgos habituales de su escritura. En este aspecto debió influir la presencia en la capilla de violinistas italianos como Pedro Fortunatu, que ocupó la plaza de primer violín entre 1715 y 1717, y se ocupó de la formación de quien sería su sucesor Fernando Albert. La presencia de escritura instrumental y vocal en las partes de cuerda y abué constituye por lo tanto a partir de 1718 un elemento expresivo consciente por parte de Navarro y no fruto un desconocimiento de las posibilidades del lenguaje instrumental.

Parte Tercera. Bloque 3. ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS COMPOSICIONES CEREMONIALES EN ROMANCE DE MATHIAS ANVARRO.

Capítulo XVIII: **Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**

Mathias Navarro se hizo cargo en 1692 de una institución musical cuyo origen se remontaba a más de cien años atrás. Para valorar correctamente las intervenciones particulares y colectivas llevadas a cabo durante su magisterio es preciso conocer la evolución de la Música desde su institución en 1565. La ausencia de estudios previos acerca de esta capilla me ha obligado a ampliar el ámbito temporal de mi estudio, cuyos resultados, inéditos hasta el momento expongo en este capítulo.

La plantilla de la Capilla de la Catedral de Orihuela experimenta una serie de transformaciones salariales y organológicas entre 1565 y 1727, las cuáles permiten distinguir cuatro etapas distintas en su evolución. Estos cambios no afectaron ni al funcionamiento ni a las relaciones jerárquicas establecidas entre los miembros de la Música, que se mantuvieron prácticamente inalteradas durante todo ese periodo, pero sí a los rasgos o estilo de la música que se interpretaba en la catedral oriolana.

Las características de estas de estas cuatro etapas se corresponden con el estilo de los periodos que la historiografía musical denomina para el ámbito hispano como Renacimiento Tardío (1560-1600)¹, Barroco Inicial (1600-1650), Barroco Pleno (1650-1700) y Barroco Decadente o Tardío (1700-1750)². Sin embargo la cronología de estos periodos en el ámbito musical oriolano coincide con la periodización estilística de las artes figurativas en la Gobernación de Orihuela a lo largo de ese mismo periodo, y de la que me ocupo a continuación.

1. Apuntes sobre el entorno artístico: el Manierismo y el Barroco figurativos en la Gobernación de Orihuela.

Rafael Navarro e Inmaculada Vidal se han ocupado en profundidad de la evolución de las artes figurativas en la actual provincia de Alicante durante los siglos

¹LÓPEZ-CALO, J.: “Manierismo y Barroco”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Madrid 1987, Vol I, p. 351-356. En esta intervención López Calo de cuenta de la falta de consenso a ceca de la aplicación del término Manierismo a la música española contemporánea a ese estilo artístico. Por este motivo he elegido el término más neutro y que que utiliza GROUT, D.J. y PALISCA, C.V.: *Historia de la música occidental, I*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 317 y ss.

²LÓPEZ CALO, J.: “El barroco musical español. Introducción general”, en *Abrente*, nº 21-22, 1989-1990, A Coruña 1990, p. 146

XVI al XVIII. Ambos coinciden en señalar que la importante o total pérdida de obra de numerosos escultores y pintores convierte a la arquitectura, de la que se conservan más vestigios, en el hilo conductor de estos periodos artísticos³.

Durante la segunda mitad del S. XVI “la Comarca de la Vega Baja, y concretamente Orihuela, está considerada como el foco primordial del Renacimiento Valenciano, especialmente en cuanto a arquitectura, siendo producto ésta de una fuerte irradiación formal desde Murcia y Tortosa”. La importancia de Orihuela durante la segunda mitad del S. XVI radica no sólo en la intensidad y magnitud de su actividad edilicia sino también “en la asunción generalizada de toda la zona de un lenguaje constructivo mucho más acorde con los ideales del Renacimiento, en el que los órdenes adquieren su pleno sentido estructural y proporcional, evidenciándose el Manierismo en sugestivas interpretaciones”⁴. Cortines Corral destaca el personal Manierismo “vandelvirista” de Quijano y la fuerte impronta académica de Serlio en las creaciones de Inglés, principales arquitectos activos en esta zona⁵. Este serlianismo va a marcar profundamente las creaciones del Barroco Inicial⁶.

Durante los siglos XVII y XVIII el arte figurativo del Sureste español está marcado por el desarrollo comercial del puerto de Alicante, cuya actividad propicia el contacto con el Norte de Italia y zonas limítrofes, y con la corte madrileña, destinataria de muchos de los objetos suntuarios y artísticos que desembarcan en sus muelles. En Alicante estas valiosas adquisiciones se despojan de sus embalajes de origen y se empaquetan en cajas nuevas para ser llevados a su destino⁷. Así ocurre, por ejemplo, con la colección de Cristina de Suecia, los envíos para los palacios del Buen Retiro y la Granja, los mármoles del transparente de Toledo, e incluso lienzos para escenografías palaciegas⁸. Todo ello permite que la Gobernación conozca de primera mano los gustos áulicos y se mantenga en contacto con las corrientes artísticas europeas⁹.

³ NAVARRO MALLEBRERA, R., y VIDAL BERNABÉ, I.: “El Arte en los territorios de la actual provincia de Alicante durante la Edad Moderna”, en *Historia de la provincia de Alicante, IV Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia 1985, p. 399-521.

⁴ *Ibidem*, p. 410.

⁵ GUTIÉRREZ-CORTINES, CORRAL C.: op. cit. p. 66-79 y 84-87.

⁶ NAVARRO MALLEBRERA, R., y VIDAL BERNABÉ, I.: “El Arte en..” p. 445-450.

⁷ *Ibidem*, p. 474.

⁸ *Ibidem*, p. 501.

⁹ *Ibidem* p. 474. Precisamente Navarro y Vidal destacan que a lo largo de este período es muy importante la presencia en la zona de obras importadas de Italia, principalmente Génova. La intensidad importadora decae hacia 1600, reactivándose en las últimas décadas del s. XVII; las mayores cotas importadoras se alcanzan entre 1725 y 1744, aunque se mantienen elevadas durante todo el s. XVIII.

Este comercio está controlado por comerciantes genoveses que desde el siglo XVI mantienen una notable colonia en Alicante. A partir del S. XVIII la relevancia comercial, social y económica de los genoveses se ve desplazada paulatinamente por los franceses, beneficiados por el cambio dinástico¹⁰. Unos y otros al actuar como intermediarios propician los encargos de obras italianas con destino a la propia Gobernación o a zonas limítrofes como el caso de los lienzos de Cocentaina¹¹, el Arca del Monumento de Stª Justa de Orihuela¹² o el ostensorio marmóreo de Stª María de Elche¹³. Igualmente la presencia de esta notable colonia propiciará la llegada de artistas foráneos como el francés Agustín Bernardino hacia 1600, el genovés Francesc Verde¹⁴, el estrasburgués Nicolás de Bussi, ambos presentes desde un poco antes de 1670¹⁵, o el propio padre de Salzillo, unas décadas después.

Como resultado de esta suma de influencias, la actividad artística figurativa del Sureste español durante los siglos XVII y XVIII no corre paralela a las pautas de la escuela valenciana, sino que presenta rasgos contradictorios con aquella, e incluso resultan escasas y aisladas las intervenciones de los artistas valencianos en tierras de la Gobernación de Orihuela¹⁶. Durante la Edad Moderna, la Gobernación de Orihuela y el Reino de Murcia mantienen unos vínculos tan estrechos que conforman una única área cultural y artística, siendo habitual el trasiego tanto de artistas como de obras de arte a ambos lados de los Mojones de Beniel, frontera entre los Reinos de Aragón y Castilla.

Las ciudades de Orihuela y Alicante se perfilan como los centros creativos principales de la zona durante el S. XVII y primeras décadas del S. XVIII, contando ambas con activos e importantes talleres. Conforme avanza el S. XVIII es Murcia la que toma el relevo, para convertirse en las décadas centrales del dieciocho en un centro creativo de referencia con los talleres vinculados a la fábrica del templo catedralicio y a la actividad del taller de Francisco Salzillo¹⁷.

En la Gobernación de Orihuela el Barroco figurativo se inicia hacia 1610. En torno a 1670 se inician los rasgos que caracterizan el Pleno Barroco que se extiende

¹⁰ MAS GALVAÑ, C.: “Artesanía, manufacturas y actividades comerciales”, en *Historia de la provincia de Alicante, IV Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia 1985, p.196-199.

¹¹ NAVARRO MALLEBRERA, R., y VIDAL BERNABÉ, I.: “El Arte en..” p. 475, 496-97.

¹² *Ibidem*, op.. cit.. p. 476.

¹³ *Ibidem*, p. 476.

¹⁴ *Ibidem*, p. 450-453. Iniciador del denominado Barroco ornamentado estilo predominante en la arquitectura del Barroco Pleno Alicantino tracista de los templos parroquial de Aspe y arciprestal de Santa María. Bussi es el iniciador de la escuela murciana

¹⁵ *Ibidem* pp. 452, 446 y 465.

¹⁶ *Ibidem*, p. 445-6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 470, 486.

hasta la segunda década del S. XVIII¹⁸. Durante este último periodo, que coincide con la primera etapa del magisterio de Mathias Navarro, la Gobernación de Orihuela adquiere una especial relevancia artística, tanto por la cantidad de intervenciones artísticas como por la personalidad de sus artífices. El Barroco Tardío se inicia en la segunda década del S. XVIII, y en él se anticipan rasgos claramente clasicistas¹⁹. Hacia 1740 se introducen los rasgos característicos del estilo Rococó. Finalmente el estilo Neoclásico es el predominante desde 1770²⁰.

2. Apuntes sobre los magisterios y evolución de la “Música” entre 1565 y 1727.

La cronología de la evolución de la plantilla de la capilla oriolana guarda un estrecho paralelismo con la evolución del estilo de las artes figurativas coetáneas en la Gobernación homónima. En ellas se distinguen cuatro etapas, cuyos rasgos coinciden con los estilos musicales denominados Renacimiento Tardío (1565-1609), Barroco Inicial (1609-1676), Barroco Pleno (1678-1710) y Barroco Tardío (desde 1711). Las diferencias entre ellas están marcadas en las fuentes documentales por el número y calidad de las dotaciones vocales, y la alteración de las destinadas a labores instrumentales; en las musicales por los rasgos que presentan las creaciones correspondientes a cada una de las etapas señaladas.

El Cabildo era el responsable de la configuración de la plantilla de la “Música”, en el aspecto instrumental y vocal. Este conjunto se configuró en 1565 en dos secciones: una vocal y en otra instrumental. Ambas se diferenciaban en sus labores interpretativas y en su rango jerárquico y eclesiástico, siendo esta diferente naturaleza de las dotaciones musicales la que hizo que el cabildo oriolano utilizara estrategias diferentes para adaptar la plantilla de la “Música” a los usos musicales litúrgicos imperantes en cada momento.

La sección instrumental estaba integrada exclusivamente por asalariados, con excepción del ayudante de organista, y su transformación dependía enteramente de su voluntad, puesto que tenía también la competencia sobre la creación, transformación y extinción de las partidas salariales. La única limitación para llevar a cabo las intervenciones propuestas por el Cabildo era la coyuntura económica de la Fábrica.

La transformación de la sección vocal resultó más compleja, ya que la alteración de los beneficios que sostenía estas labores precisaba de un trámite costoso y largo. A

¹⁸ NAVARRO MALLEBRERA, R., y VIDAL BERNABÉ, I.: “El Arte en..”, p. 450.

¹⁹ *Ibidem*, p. 474.

²⁰ *Ibidem* p.518-521.

pesar de todo el Cabildo consiguió adaptar la distribución y calidad de las voces a los gustos estéticos mediante diferentes soluciones, tales como mantener capellanías vacantes y utilizar sus emolumentos en otros menesteres, encomendándolas total o parcialmente.

A partir del análisis de las fuentes documentales y de las composiciones conservadas en el Archivo Catedralicio Oriolano, se establece la cronología estilística de la “Música” y de los maestros que la rigieron en los siguientes términos.

3. Rasgos estilísticos de la producción oriolana entre 1562 y 1609.

Este periodo abarca los magisterios de *Mosén* Francés, Ginés Pérez, Juan Garçón, y Diego de Herrera fallecido en 1608. Hasta la llegada del sucesor de Herrera en 1609, las labores del magisterio fueron realizadas por varios miembros de la Capilla²¹.

Sólo consta oposición del segundo, celebrada en 1562²². De este periodo sólo se conservan composiciones a 4,5 y 7 voces, todas ellas de Ginés Pérez, lo cuál coincide en parte con los gustos musicales del Cabildo que quedan expresados en el Acta de 7-IX-1598. En ella los señores capitulares, con ocasión de regular la actividad docente del maestro de capilla

*Imponenle la carga de que un día en cada semana se cantasen en esta Academia las Missas de Jusquin, para que todos aprendan las dificultades del canto de organo*²³.

Este dato prueba cómo estas obras del maestro flamenco constituían todavía a finales del siglo XVI el modelo de música ceremonial polifónica.

3.1 Cronología de los Maestros de Capilla.

De este periodo sólo se conservan en Orihuela 19 composiciones firmadas, todas ellas debidas a Ginés Pérez, buena parte de ellas a 5 voces²⁴. También consta el nombre de este autor en uno de los números del Misteri d’Elx²⁵

Mestre Mosén Francés. Ejerció antes del 12 de Agosto de 1562²⁶. A partir de este apellido cabe la posibilidad de que se trate de un músico vinculado

²¹ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 30-III-1609.

²² DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 15-X-1562.

²³ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 7-IX-1598.

²⁴ CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Orihuela*, p. 238-240.

²⁵ MASSIP I BONET, F.: *La Festa d’Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d’Elx, Alicante, 1991. p. 59-60.

²⁶ ACO, vol 2, s/f, *Memorial dels llibres que lo mestre de capella Mosen Frances porta en este y promes restituir als SS. de cap. sempre que li serant demanats*. Este memorial, el primero de este tipo localizado,

a los “cantores franceses” que formaban parte de la capilla catedralicia murciana desde el siglo XV²⁷.

Ginés Pérez; magisterio entre 1562-1582. Este oriolano accedió al cargo por oposición en 1562, antes de que el templo ascendiera a catedral. Fue provisto en la capellanía real afecta al magisterio en 1575. Se trasladó a Valencia antes del 16-V-1582²⁸. Posteriormente regresó a Orihuela para ocupar una canonjía real que le fue concedida en 1594²⁹.

Juan Garçón; inicio de su magisterio en 1582. Era vecino de Zaragoza en el momento de su nominación como maestro de capilla de Orihuela en 1582³⁰.

Diego de Herrera; maestro de capilla en 1608 cuando falleció. Ejerció el cargo de maestro de capilla hasta su fallecimiento que aconteció en los primeros meses de 1608. En el acta del Cabildo de 16-IV-1608, se recoge el nombre de los cantores que ejercerán el magisterio hasta que se nombre nuevo maestro de capilla³¹.

3.2 Plantilla de la Música

La plantilla de la Música durante toda esta etapa aparece parcialmente definida en una tabla copiada en el Acta del cabildo celebrado el 13 de agosto de 1576 y que se encabeza con el siguiente título:

figura en un folio vuelto, y en el siguiente recto la devolución de estos libros firmada por Frances en la fecha 12-VIII.1562.

²⁷ PRATS REDONDO, C.: “V. Murcia”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 889-890.

²⁸ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 15-X-1562. Nombramiento de Ginés Pérez. ACO, vol 7, fol 48r, Año 1575. En esta fecha fue provisto en la Capellanía Real afecta al magisterio.

²⁹ CREUS ORTOLÁ, O.: op. cit. p. 79. Este regreso según Ortolá no se produjo hasta al menos 1595.

³⁰ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 16-V-1582: *Nombramiento en un vezino de Zaragoza a quien se aplica un saalrio ed 150L, 100L de la Fábrica 25 Quinta Casa y 25 de una Capellanía, Que se le pague desde el 19 de Abril que se había puesto en camino. Concédénle ropas de doctor, así en verano como en invierno, color morado en la pechera que era para doctor Theólogo, item le dan silla de coro inmediata a los diáconos y subdiácono.* La aplicación estaba motivado por el hecho de que la capellanía afecta al magisterio la tenía en posesión Ginés Pérez, que se había trasladado a Valencia. El trámite de renuncia era un poco largo, da cuenta de él VIDAL TUR, G.: op. cit. p.

ACO, vol 7, s/f, Acuerdo de 22-VIII-1588. *Que lo mestre de Capella aja de fer practiques* (al margen): *Dicto die font resolt y lo molt lltre capitol cmº. Juà Garçon mestre de capella qui es de esta esglesia aja de assistir y estiga obligat cascun dia de fer protur de cant de orgue axí de mati com de vesprada ensenànt a tots quants vendrem axi chichs com grans fent lo pratica y mostrant los, (...).*

³¹ ACO, vol 8, fol 48r, Acuerdo de 16-V-1610. *Presentació de bulles del mestre de Capella* (al margen). En este acuerdo figura al margen que García ocupó la capellanía por muerte de Diego de Herrera, lo cuál confirma que en algún momento que desconozco Herrera fue provisto en la capellada aneja al magisterio. No he podido localizar este dato en las Actas Capitulares, por lo que desconozco el momento en que se hizo cargo del magisterio. Debió fallecer antes de abril de 1608 a juzgar por ACO, vol 8, fol 14, Acuerdo de 16-IV-1608, en el que se reparten las 60L del Maestro de la siguiente forma: 12L a Fernando Martínez, 24L a Mossen Esclapez, por llevar el compás y 24L a Mossen Alvacete, y que en ausencia de Esclapez lleve éste el compás. Este acuerdo revela que el magisterio seguía vacante. En el acta de 30-III-1609 (DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 30-III-1609), se realiza un reparto de funcione semejante.

Lo que guanyen los cantors, ministrils, organiste nuncio en cadahum acte dels que son obligats a servir segons lo salari que te cadahu pera ques sapia lo dia que faltaran quant perdra cadahu [la negrita es mía]³²

Este documento resulta muy valioso al ser la primera y única planta de la Capilla localizada. Aunque la información que facilita se limita a las dotaciones salariales, añadiendo las dotaciones musicales erigidas como beneficios se puede reconstruir la plantilla de la “Música”. El resultado de esta estimación figura en la siguiente tabla, en la que aparece en cursiva la información contenida en el documento de 1576. En ella figuran los dieciseis miembros que, en mi opinión, integraban la “Música” en esa fecha ordenados según los emolumentos que tenían asignados.

En la tabla figuran resaltadas en amarillo las dotaciones destinadas íntegramente a intérpretes vocales.

³² ACO, Vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576. Este texto y especialmente la expresión resaltada en negrita indica que las cantidades que se especifican en la tabla se refieren únicamente a los salarios que los miembros de la Música tenían asignados, tanto en la Fábrica como en la Mensa, y que en aquel momento estaban asignados a organista, maestro de capilla, a cinco ministriles-cantores, y a cinco cantores, entre ellos los cuatro Capellanes del Número y uno más, posiblemente un capellán real.

Tabla 18-1.

Rango		Colación	Salaris De Fábrica	Emolumentos totales
C. R.	<i>Lo mestre de capella</i> Ginés Pérez	80L	<i>LX L.</i>	140L
Los Cuatro Capellanes Reales de voz	<i>Baltasar Torner</i>	80L	<i>XXX L.</i>	110L
	Capellán Real	80L		80L
	Capellán Real	80L		80L
	Capellán Real	80L		80L
Oficial	<i>Lo organiste</i>		<i>LXXX L.</i>	80L
Cantor-Ministril	<i>Çaedia ministril y cantor</i> <i>ab la corneta o basso</i>		<i>LXXX L.</i>	80L
<i>Los catre</i> <i>cantors</i> (Capellanes del Número)	<i>Olando</i>	25L	<i>L L.</i>	75L
	<i>Aluacete</i>	25L	<i>XXV L.</i>	50L
	<i>Marti</i>	25L	<i>XXV L.</i>	50L
	<i>Monblanch</i>	25L	<i>XXV L.</i> y 7L por sochantre	57L
Ministriles- Cantores	<i>Sants ministril cantor</i> (chirimía 1ª)		<i>L L.</i>	50L
	<i>Alcayna çacabuig (1º) y</i> <i>cantor</i>		<i>XXXXV L.</i>	45L
	<i>10. Guzman ministril y</i> <i>cantor (chirimía 2ª)</i>		<i>XXXX L.</i>	40L
	<i>11. Tejada çacabuig (2º) y</i> <i>cantor</i>		<i>XII L.</i>	12L
Los Cuatro Infantes de Colorado		40L		40L/4
Total				1069L

Salarialmente los intérpretes vocales ocupaban una posición preponderante, tanto cuantitativa como cualitativamente. Las dotaciones destinadas exclusivamente a intérpretes vocales acaparan el 58'18 % del total de la Música, muy por encima del 21'23% destinado a ministriles. Por otro lado las dotaciones vocales se sitúan en una media de 69L mientras que las destinadas a ministriles no llegan a 46L. El oficio mejor remunerado después del maestro de capilla es el del capellán real de voz Baltasar Torner, que además de la colación correspondiente tenía un salario de 30L, dotación que perdurará aplicada al contralto hasta finales del S. XVII³³. Este hecho revela además que las colaciones asignadas a cantores, sólo 10 años después de su institución resultaban

³³ El último en percibirla será el Capellán Real Sebastián Beltrán, que marcha de la Capilla en 1689. Figura por última vez en el LF nº 1824, ejercicio 1688-1689.

insuficientes para retener a intérpretes cualificados o con intervenciones relevantes. Para paliar este defecto va a ser habitual aumentar los emolumentos mediante aplicación de partidas salariales procedentes de la Fábrica.

a) Valoración y evolución de las dotaciones instrumentales.

Según Gonzalo Miravete recoge en el primer volumen de su *Diccionario de Acuerdos*, la Fábrica en 1569, y desde antiguo, tenía dotadas cuatro plazas de ministril³⁴. Entre 1569 y 1571 se añadió un quinto ministril, con un salario inferior a los restantes; en este mismo documento los cinco *ministriles*, (dos sacabuches, dos chirimías y un corneta/bajón) figuran también como cantores, de lo que se deduce que debían compaginar ambas labores, razón por la cuál he denominado “mixtas” a estas dotaciones.

Este quinteto instrumental, cuya plantilla se corresponde con una formación muy habitual en el S. XVI, aparece documentado en otras catedrales españolas, realizando principalmente dos funciones: acompañar a las voces e interpretar música instrumental. La primera función se desarrollaba en el interior del templo, donde intervenía habitualmente junto con las voces, doblando, a veces a la octava, las partes vocales de las composiciones polifónicas. Como conjunto instrumental independiente recibía en Orihuela la denominación de *Ministriles*, e intervenía en las procesiones claustrales, en las urbanas y también tocaban desde la torre de la catedral en las fiestas más importantes, así como en ceremonias de cofradías y del Consell, que por ello éste les tenía desde el periodo colegial asignada una dotación de 60L³⁵.

Por último cabe añadir que en 1581 el cabildo acordó que *por espacio de diez años se suspendiesen los salarios de las chirimías*, para hacer frente a los excesivos gastos derivados de las reformas del templo catedralicio, situación que se mantuvo hasta 1590. En este contexto debe valorarse que en 1588 la Ciudad decida colaborar con 15L en la dotación de 50L que el cabildo catedralicio asigna a un nuevo ministril³⁶.

³⁴ DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 27-I-1569.

³⁵ ESCALAS, R., GIBIAT, V. y BARJAU, A.: Este conjunto recibe denominaciones tales como: “Música Aut”, “Cobla”, “Copla de ministriles”, o como en Orihuela “Ministriles. “La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar”, en RM XXII, nº1, Madrid 1999, p. 59 y 62. Si a los dos ministriles a los que no se les especifica instrumento se les supone intérpretes de chirimía (tiple y alto) por las razones que se han expuesto en el capítulo anterior, la suma de todos ellos coincide con este tipo de formación instrumental. ACO, vol 9, fol 122r, Acuerdo de 21-VI-1628. En este acuerdo se realizan indicaciones sobre cómo acompañar las voces debido a la falta de tiples. En esta acta esta práctica parece habitual, y se fundamentaría durante el s. XVI y DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 15-V-1591.

³⁶ DICC I, Chirimías, Acuerdos de 31-III-1581 y 28-V-1590 y DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 2-I-1588.

De estos cinco intérpretes el mejor remunerado de la “Música” durante el Renacimiento Tardío era el cantor-corneta-bajón. La razón de esta diferencia tan notable se debe a su mayor número de intervenciones. Dentro del grupo instrumental, este intérprete se encargaba de las tesituras extremas, y por lo tanto debía elegir entre un instrumento u otro (bajón o corneta), según intervinieran las dos chirimías (tiple y alto), los dos sacabuches (tenor y bajo), o una combinación de ambos³⁷. Por otro lado en la época existía la costumbre de que el bajón supliera al órgano como apoyo de la monodia en ciertos momentos del ciclo litúrgico anual, como en Cuaresma³⁸. Estos cinco intérpretes instrumentales en su condición de cantores podrían sumarse en ciertas ocasiones al elenco vocal, que por este motivo ascendería a diecisiete intérpretes.

c) Dotaciones vocales.

La sección vocal incluye dos cuartetos vocales y cuatro infantes de coro, en total doce voces, ocho de ellas agudas. A éstos pueden añadirse los dos acólitos los cuáles normalmente tienen asignada porción en la capilla, aunque no queda claro en las fuentes documentales que en esta primera etapa realizaran funciones musicales³⁹. La función de Sochantre sería realizada por una de las voces graves que integraban cualquiera de los dos cuartetos aludidos por lo que no debe contarse como un miembro más. La superior dotación asignada a las Voces del Primer Coro permite suponer que estas cuatro plazas se ocuparían por intérpretes de mayor destreza y cualidades que las del segundo coro. Los intérpretes del primer coro serían los encargados de realizar las partes a solo que aunque modestas no son extrañas en la polifonía del Renacimiento Tardío⁴⁰.

4. La “Música” durante el Barroco: factores musicales y extramusicales.

La música ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el Barroco se caracteriza, como la del resto de la Península, por la policoralidad, el bajo continuo y la importancia creciente que se concede a los instrumentos⁴¹. Este último fenómeno tiene importante eco en las fuentes documentales oriolanas, donde se recoge la creación de dotaciones destinadas a intérpretes instrumentales en dos procesos claramente diferenciados. El primero de ellos tiene lugar entre 1630 y 1645, coincidiendo con la primera etapa del Barroco Inicial; durante estos quince años se habilitan dotaciones

³⁷ ESCALAS, GIBIAUT, BARJAU: op. cit p. 59-62. sobre la función del bajón en las catedrales españolas, especialmente en lo referente a su intervención en la Música polifónica: KENYON DE PASCUAL, B.: “El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca”, en *Nasarre II*, 2.

³⁸ MASSIP I BONET, F.: op. cit. p. 71

³⁹ Concretamente remito al contenido de ACO, *Administración de la Obra Pía de Hernández de Mesa*.

⁴⁰ LÓPEZ CALO, J.: *Abrente*, p. 150

⁴¹ *Ibidem* p. 154-55

salariales independientes para segundo organista, corneta primero, bajón primero y segundo y arpista. El segundo proceso de creación de dotaciones instrumentales tiene lugar entre 1711 y 1714, durante el cuál se instituyen dotaciones para clavicordio, abué, violón, y dos violines, a los que se va a denominar “instrumentos nuevos”. Este segundo proceso no altera las dotaciones creadas durante el primero, y marca el inicio del Barroco Tardío.

Cabe destacar que la presencia de maestros procedentes de Valencia no se produce hasta 1609. Durante el Barroco ocupan el magisterio los valencianos Vicente García, Jerónimo Comes y Roque Monserrat. Mathias Navarro, formado en la propia capilla oriolana mantiene en su primera etapa los rasgos característicos de la escuela barroca valenciana, que debió asumir de su maestro Monserrat.

La evolución de la Música durante el Barroco está marcada por la crisis económica y demográfica que sufrió la ciudad de Orihuela durante el siglo XVII, y que alcanzó su mayor gravedad entre 1648 y 1678. Efecto de esta situación son las fluctuaciones que experimentan los salarios instrumentales y la escasez de intérpretes que mencionan reiteradamente las actas capitulares. El periodo de magisterio de Jerónimo Comes abarca los años más difíciles, mientras que el de su sucesor Roque Monserrat supone el inicio de la recuperación de la capilla y el de Mathias Navarro el de su normalización.

En el siguiente cuadro se muestra la evolución de las dotaciones instrumentales a lo largo del S. XVII. La evolución de las dotaciones salariales destinadas a corneta, bajón primero, organista y arpa, manifiestan muy expresivamente la situación de postración económica que coincide con los años de la crisis 1648-1678. A partir de esa fecha todas ellas experimental una notable mejora y una estabilización definitiva a partir de 1692. Estas tendencias al alza o a la baja coinciden con las etapas señaladas para la evolución musical de la capilla de música oriolana durante el Barroco.

Imagen 18-1.

5. La “Música” durante el Barroco Inicial: 1609-1676.

5.1 Cronología de los maestros de capilla durante el Barroco Inicial.

Aunque las trasformaciones de la capilla no se inician hasta 1618, considero que el inicio del Barroco debe coincidir con el inicio del magisterio de Vicente García, relevante figura de la primera mitad del siglo XVII. De este maestro se conservan composiciones a ocho voces, diseminadas en diferentes archivos musicales eclesiásticos⁴², una de ellas en el archivo catedralicio oriolano⁴³. La jubilación de Jerónimo Comes en 1676 y el nombramiento de Roque Monserrat como su sustituto, puede considerarse el límite de esta etapa inicial del Barroco en la capilla oriolana.

En 1628 consta la existencia de dos maestros uno de Música y otro de Instrumentos⁴⁴; lo mismo ocurre entre 1672 y 1673⁴⁵. Posteriormente ya no se vuelve a mencionar este cargo.

En Orihuela se conservan 11 composiciones firmadas por los maestros de capilla que desarrollaron su actividad entre 1609 y 1676, nueve de ellas a ocho voces, entre las que se encuentra la mencionada de Vicente García, cuyo magisterio supone el punto

⁴² MARTÍNEZ MILLÁN, M.: Los maestros de capilla de la Catedral de Cuenca, p. 13.

⁴³ CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Orihuela*, p. 132. Concretamente un motete a 8 para Domingo de Ramos, con la disposición SSAT-SATB con acomp.

⁴⁴ DICC I, V. Maestro de Instrumentos para Música, Acuerdo de 21-VI-1628.

⁴⁵ DICC, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 21-IX-1672, y Acuerdo de 9-X-1673.

inicial del Barroco Inicial⁴⁶. Este hecho revela que la policoralidad fue practicada en Orihuela desde los albores del S. XVII.

Vicente García; magisterio entre 1609-1618. Nació en Valencia en 1593⁴⁷. Ejerció el magisterio oriolano desde el 15-X-1609, siendo provisto en la capellanía real correspondiente el 16-V-1610. Se trasladó a Valencia donde obtuvo el magisterio de la Catedral en marzo de 1618⁴⁸. Tras su marcha, el magisterio oriolano permaneció vacante hasta 1620; durante estos casi tres años se ocuparon de estas labores varios miembros de la capilla⁴⁹. Después de Orihuela Vicente García ocupó los magisterios de la catedral de Valencia (1617-1632), de la de Cuenca (1632-1634), del convento de la Encarnación de Madrid (1634-1645) y de la catedral de Toledo donde falleció en 1650⁵⁰.

Maestro Gotor; magisterio entre 1620-1627. Obtuvo la plaza tras un problemático proceso de oposición que se celebró en marzo de 1620⁵¹. El 23-XI-1623 al cabildo acordó que disfrutara de los emolumentos por vía de salario mientras llegaran las bulas. Fue provisto en la capellanía real del magisterio el 19 agosto de 1621, con los mismos privilegios que disfrutara García⁵². Mantuvo una actitud bastante negligente y por este motivo se le privó en varias ocasiones de parte del salario de la Fábrica⁵³. Finalmente el 26-VII-1727, esta dotación se

⁴⁶ CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Orihuela*. una composición del mencionado Vicente García, cinco de Luis Juliá, todas ellas a 8 voces (SSAT-SATB con acompañamiento), y cuatro de Jerónimo Comes, uno a 5, otro a 7 y dos a 8 voces.

⁴⁷ HONEGGER, M.. Y MARCO, T.: *Diccionario biográfico de los grandes Compositores*, Espasa Calpe, Madrid 1994, p. 212.

⁴⁸ ACO, vol 9, fol 26r, Acuerdo de 15-X-1609. *Cédulas del Mestre de Capella Mosén Vicente García..* Presentó las Bulas de Capellán Real el día 21-V-1610 (ACO, vol 8, fol 47v, Acuerdo de 13-V-1610. *Presentació de bulles del mestre de Capella* (al margen). Tomó posesión el 16-V-1610 (ACO, vol 8, fol 48r, Acuerdo de 16-V-1610. *Presentació de bulles del mestre de Capella* (al margen). Vicente García se mantuvo en el cargo hasta el 29-III-1618, tal y como figura en DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 29-III-1618: *El Maestro logró acomodo en valencia, y el Cabildo le prolonga la renta unos días.*

⁴⁹ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 26-IV-1618: *El 26-IV reparte las 60L entre dos mientras no haya maestro: 40l y 20L, sin especificar cuál destina a enseñanza y cuál a llevar el compás, obligaciones ambas de esta dotación.*

⁵⁰ MARTÍNEZ MILLÁN, M.: *Los maestros de capilla de la Catedral de Cuenca*, p. 12-13.

⁵¹ DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 9-III-1620.

⁵² ACO, vol 8, fol 99v, Acuerdo de 19-VIII-1621. *Possessió del Mº de Capilla* (al margen): *Resolueu se li done possessio a mestre Gotor de la capellania del magisteri ab tal que axa de fer primer acte de obbo en lo manera y form lo feu mestre Vicent Garcia en vint y hu de maig siscents y deu com soc etiam que per quant en les bules (...)Dit dito díe son feu dits actes y se li done la possessio de la prebenda y tercera cadira cor de baix à ma dreta.*

⁵³ ACO, vol 8, fol 315r, 16-III-1623. *Mº de Capilla* (al margen): *Resolueu que de lo salari que te lo mestre de capilla de la Fabrica de 60L se li donen 30L a Mossen Fernando Martinez y que aquell faça practica de cant de orgue en la esglesia Actas per molts vegades se li a comunicat y exhortat a dit mestre de capella fes practica y no lo a volgut fer.* Esta rebaja se mantuvo hasta 1727.

repartió entre dos músicos, uno *para compasear y otro para enseñar*⁵⁴, lo cuál indica que el maestro Gotor ya no residía en esa fecha.

Maestro Post-Gotor (Lluys Juliá?); magisterio entre 1628-1638. Este maestro es siempre citado por su cargo, razón por la que desconozco su nombre. Aparece por primera vez en el acta de 30-X-1628, cuando se aborda un problema de hábitos suscitado en opinión de Gonzalo Miravete, por no estar ordenado⁵⁵. La situación debió persistir pues el 9-II-1632, el cabildo propuso que *a nombre suyo se pida en la Junta de Parroquia que se le perpetúan al Maestro a título de Ayudante de Organista y de sochantre, las 50L, y que se ordene con ellas*⁵⁶. Es de suponer que en 1632 contaría al menos con 24 años, edad mínima para acceder a la condición sacerdotal. El 20-VI-1633 pidió permiso para opositar en Murcia⁵⁷. Posiblemente se trate del mismo Lluys Juliá que es provisto en la capellanía del magisterio en 1638; de ser así contaría en esta ocasión con 28 años de edad.

Lluys Juliá; magisterio entre 1638-1649. Presentó las Bulas para la Capellanía Real afecta al Magisterio el 22-VII-1638, y fue provisto dos días después⁵⁸. En julio de 1639 se le aumentó su salario en 20L⁵⁹. Debió trasladarse o morir antes de 1649, posiblemente coincidiendo con la epidemia de peste de 1648.

Sebastián Guevara; magisterio entre 1649-1651. Es citado por primera vez el 27-II-1649, cuando se le encomienda la capellanía afecta al magisterio y se le asigna el salario de 60L de la Fábrica; en ese mismo acuerdo el Cabildo decide solicitar a la Fábrica un aumento de salario para este maestro⁶⁰.

Jerónimo Comes; magisterio entre 1651-1676. De Comes y de los siguientes maestros de Capilla da noticia José Climent en *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Orihuela*⁶¹. Era hijo del hermano mayor de Juan Bautista Comes y debió nacer en Valencia en torno a 1628. Se formó con su tío

⁵⁴ DICC I, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 26-VII-1727.

⁵⁵ DICC I, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 30-X-1628. El texto de este Acta figura en el apéndice.

⁵⁶ DICC I, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 9-II-1632.

⁵⁷ DICC I, V. Mº de Capilla, Acuerdo de 20-VI-1633.

⁵⁸ ACO, vol 10, fol 159v, Acuerdos de 22 y 24-II-1638.

⁵⁹ ACO, vol 10, fol 200v, Acuerdos de 1-VII-1639.

⁶⁰ 27-II-1649, vol 11, s/f, *En lo Archiu. Mº de capilla (Mn Sebastián Guevara) encomendarla* (al margen): *Decreverunt que a Mosen Sebastián Guevara se li assignen les 60L de Mestre de Capella per regir dit magisteri y que es demanen 40L ...*

⁶¹ CLIMENT, J.: *Fondos...IV Orihuela*, p. 119-120.

en la Capilla de la Sede valentina desde donde se ofreció como maestro al Cabildo Oriolano en 1651. Ejerció el magisterio en Orihuela desde esa fecha hasta 1676 cuando se jubiló. En el Capítulo dedicado a la Biografía de Mathias Navarro, ofrezco datos inéditos relacionados con los últimos años de su magisterio y jubilación.

5.2 Evolución de la “Música” durante el Barroco Inicial 1609-1676.

El Barroco Inicial se divide en dos etapas. La primera, ubicada entre 1609 y 1648, está marcado por la incorporación de rasgos musicales nuevos siendo el más evidente el primer proceso de creación de dotaciones instrumentales autónomas y la independización y aumento de las que ya existían desde el periodo anterior. La segunda etapa corresponde al periodo comprendido entre las dos epidemias de peste de 1648 y 1678.

5.2.1 Periodo de reorganización de la Música: 1609-1648.

La predilección por las texturas policorales rasgo característico del Barroco hispano y oriolano en particular, precisaba de un contingente interpretativo diverso al que se ideó en 1565, lo cuál incide en una notable ampliación de las dotaciones musicales. En el ámbito instrumental destaca la incorporación del arpa y de un segundo organista como resultado de la necesidad de varios intérpretes simultáneos de bajo cifrado. También esta relacionado con la ampliación del número de voces la incorporación de un segundo bajón y una segunda corneta, no siempre remunerados. Otro rasgo notable será la continuada presencia de capones desde 1618 en las dos capellanías aplicadas a los tiples⁶².

Primer proceso de creación de dotaciones instrumentales autónomas.

El estilo policoral motivó en el ámbito instrumental un proceso de independización y creación de dotaciones salariales autónomas. Estas medidas van a alterar la plantilla instrumental heredada del periodo anterior, que va a desembocar en una mayor relevancia de bajones y cornetas en detrimento de chirimías y sacabuches, cuyo sonido desaparecerá paulatinamente del interior del templo. En 1690 ya no consta documentalmente la existencia de dotaciones destinadas explícitamente a estos dos últimos instrumentos.

Una primera manifestación del mismo se constata entre 1591 y 1606, cuando, pequeñas subidas salariales sucesivas culminan con el establecimiento en esa última

⁶² DICC I, V. Capones, Acuerdo de 7-IV-1618.

fecha de dos importantes dotaciones para sendos ministriles⁶³. En 1630 se inicia definitivamente este proceso con la compra de tres instrumentos *bajón*, *tiple* y *chirimía* a Mn. Barceló, y con la aplicación de la Capellanía de Hernández y Oliver a Sochantre Segundo y Ayudante de Organista⁶⁴. El salario de 120L de la Fábrica y un cahiz de trigo muerto de la 5ª casa que tenía asignado el corneta en época de Navarro se habilitó en 1632, y fue confirmado el 3 de Julio de 1645, pero no siempre fue aplicado íntegramente a este menester⁶⁵. En 1635 el Cabildo decidió pedir a la Junta de Parroquia 100L como salario anual de bajón, y el 23 de febrero del mismo año otras 15 libras anuales para la plaza de bajón segundo. El 15 de diciembre de 1636 el Cabildo acuerda comprar un nuevo bajón, en este caso en Madrid⁶⁶. Modificaciones posteriores elevaron la dotación del bajón segundo. La dotación del arpista se habilitó antes de 1653⁶⁷. En esa fecha consta que el ciego Tomás Pérez que percibía 12L por tañer el arpa, adquiere por encomienda el puesto de organista primero, aplicándose el del arpa a otro⁶⁸. Durante varias décadas la dotación del arpista era aplicada al organista primero o al segundo. De esta forma entre 1660⁶⁹ y 1680, el organista primero (sucesivamente Juan de Moya, Thomas Pérez “el ciego”, y Ginés Damián) se ocupan también de tañer el arpa y por lo tanto perciben la dotación correspondiente de 12L⁷⁰.

5.2.2 El periodo de crisis: 1648-1676/8.

Durante este periodo que coincide con los magisterios de Guevara y Jerónimo Comes, la “Música” de Orihuela no estuvo ni bien pagada ni posiblemente tampoco servida por intérpretes hábiles. La mayor evidencia se encuentra en la plaza de organista, cuya dotación descendió desde las 100L que percibía el organista a finales del s. XVI a 40L en las décadas centrales del siglo.

Las colaciones aplicadas a intérpretes vocales, no se verán sometidas a estas oscilaciones económicas, por lo que constituían un valor seguro. Las capellanías reales fueron ocupadas durante todo el periodo por cantores procedentes o formados en las

⁶³ DICC I, V. Ministriles, Acuerdo de 7-I-1606. Sus emolumentos ascienden a 110L y 80L y a partir de la evolución posterior de las dotaciones instrumentales estimo que estarían destinadas a corneta y bajón respectivamente.

⁶⁴ DICC I, V. Chirimías 20-VI-1630. En el Capítulo V se ha expuesto las razones que motivaron la aplicación de la capellanía de Hernández y Oliver a estos menesteres y su evolución hasta el s. XVIII.

⁶⁵ DICC, V. Corneta, Acuerdo de 3-7-1645. En el gráfico se observan las oscilaciones experimentadas por la dotación de corneta durante el S. XVII.

⁶⁶ DICC, V. Bajón Instrumento, Acuerdo de 15-12-1636.

⁶⁷ Posiblemente en torno a 1630, como en otros templos hispanos, tal y como señala LÓPEZ CALO, J.: *Historia de la Música española*, 3. S. XVII. p. 59.

⁶⁸ DICC, V organista, y V arpista, 1653, Acuerdo de 3-I-1653.

⁶⁹ DICC, V. Organista, Acuerdo de 2-XII-1660.

⁷⁰ *Ibidem* y DICC, V. Organista Ayudante 13-III-1664. DICC, V. Organista, 7-XII-1676.

capillas de la diócesis de Valencia, especialmente en el Patriarca y la Catedral. Las del Número, a juzgar por los escuetos datos contenidos en las actas, experimentaron una situación similar, siendo raramente ocupadas por músicos procedentes de la zona. Esta situación evidencia que la capilla no funcionó como centro docente, o que al menos quien se formó en ella no adquirió la destreza suficiente para propiciar el necesario relevo. A ello no contribuyó desde luego la longevidad, tanto en el cargo como en la edad, de muchos miembros de la capilla. Precisamente esta estabilidad del personal laboral de la “Música” constituye un rasgo particularmente notable tanto de esta etapa como de la siguiente.

Además de las cuestiones económicas, un indicador de la situación real de la “Música” es la solicitud que se hace de sus músicos desde Elche para que intervengan en las Fiesta de N^o S^a de la Asunción y en el Misteri. Si bien hay constancia de peticiones durante las décadas iniciales del seiscientos, no hay ninguna entre 1650 y 1699; durante esas décadas los electos de Elche solicitan músicos de ciudades mucho más alejadas como Murcia, e incluso Valencia. Por el contrario, los músicos de la capilla ilicitana son solicitados por el cabildo oriolano en varias ocasiones; concretamente me remito al caso de Francisco Soler que alternó entre 1667 y 1670 su magisterio en Santa María con la enseñanza de ministriles en Orihuela, en cuya capilla no había en aquellos años *quien tocara estos instrumentos*⁷¹.

6. La “Música” durante el Barroco Pleno: 1676/78-1710.

6.1 Maestros de Capilla y factores históricos.

Su inicio se sitúa en 1676 con la jubilación de Comes y el nombramiento de su sustituto Roque Monserrat. No es hasta 1678 cuando se inicia el proceso de recuperación de la Música. Su final está marcado por la Guerra de Sucesión y sus efectos (1707-1710). Abarca el magisterio completo de Roque Monserrat (1676-1691), y los primeros 18 años del magisterio de Mathias Navarro, que se desarrolla entre mayo de 1692 y su fallecimiento acaecido el 7 de marzo de 1727.

De ambos maestros se conserva un abundante número de composiciones, entre las que destacan por su número y envergadura las policorales. De esta forma el Barroco Pleno se caracteriza también en Orihuela por el máximo desarrollo de la escritura policoral.

⁷¹ DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 11-XI-1669.

Este periodo que se enmarca entre 1676/8 y 1710 comprende la casi totalidad del reinado de Carlos II, y la primera década del reinado de Felipe V, durante la cuál se desarrolló el Conflicto y Guerra de Sucesión a la Corona Española; esta contienda alcanzó en la Gobernación de Orihuela y en el conjunto del Reino de Valencia su punto álgido entre 1707-1709. Los treinta y cuatro años que abarcan el Barroco Pleno se caracterizan por la reorganización y normalización de la “Música” de acuerdo los gustos musicales que debieron establecerse en el Barroco Inicial, pero que las dificultades del centro de siglo debieron impedir desarrollar plenamente. Este renacer de la práctica musical corre paralelo a un momento de importante actividad artística en Orihuela y su Gobernación. Este importante momento artístico coincide además con el inicio del definitivo despegue económico de la zona después de la grave crisis de las décadas centrales del Seiscientos.

6.2 Dotaciones de la “Música” durante el Barroco Pleno 1676-1710.

En el año 1678 confluyen varios hechos que parecen estar relacionados con la normalización de la actividad musical: la ausencia total de referencias documentales sobre Jerónimo Comes, el aumento de la dotación de su sustituto Roque Monserrat y el inicio del proceso de recuperación de la capilla. Con esta finalidad el cabildo llevó a cabo en el otoño de ese año dos medidas: envió a Roque Monserrat a “buscar tiples” a diferentes localidades de la diócesis⁷², y remitió misivas a diferentes templos solicitando intérpretes⁷³. El resultado directo de estas actuaciones se refleja en las actas capitulares que median entre noviembre de 1678 y enero de 1680. Durante esos catorce meses consta la llegada y aplicación de rentas a siete nuevos músicos de diferente procedencia, entre los que figura el niño ilicitano Mathias Navarro⁷⁴. Este masivo proceso de incorporación marca el inicio de la etapa identificada con el Barroco Pleno.

Cabe destacar que las diferencias existentes entre la plantilla del Barroco Pleno respecto a la del Inicial se encuentran en la desaparición de las dotaciones destinadas a chirimías y sacabuche y en el aumento de los cantores asalariados, especialmente contraltos, efecto del desarrollo de la policoralidad. Ambos rasgos se constatan con total claridad a partir de 1690.

⁷² DICC, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 20-X-1678.

⁷³ ACO, vol. 14, fol 151v, Acuerdo Capitular de 9-XI-1678. Consta en esta acta la solicitud a Xàtiva de un contralto. Se trata del contralto mallorquín Sebastián Beltrán que permaneció en Orihuela hasta su marcha a la capilla del Patriarca a finales de la década de 1680. La noticia debió pasar a otras capillas a juzgar por la diversa procedencia y origen de los músicos que se incorporaron durante las semanas siguientes.

⁷⁴ ACO, vol. 14, f. 160v, Acuerdo de 13-XII-1678 y ACO, vol. 14, Acuerdo Capitular de 15-XII-1678, ACO, vol. 14, Acuerdo de 18-III-1680, ACO, vol. 14, Acuerdo de 4-IV-1680.

6.2.1 Evolución de la Sección instrumental

En este ámbito destaca la recuperación experimentada por las dotaciones salariales creadas antes de 1648 que paulatinamente regresan a los valores que tenían antes de esa fecha, tal y como refleja la *Imagen 18-1*. Paralelamente, el cabildo no duda de llevar a cabo medidas tendentes a mejorar la calidad de sus intérpretes. Sirva como ejemplo el permiso concedido en 1676 al corneta *para que se adiestre durante dos meses en Murcia*, sin que por ello pierda su salario; esta noticia causa una notable sorpresa en Gonzalo Miravete quien la recoge en el segundo tomo de su *Diccionario de Acuerdos*⁷⁵.

Durante la década de 1680-90 se asiste a la recuperación y aumento de las dotaciones aplicadas a corneta primero y bajón primero y segundo, que hacia 1690 regresan a las cantidades que tenían señaladas antes de 1648. Se aumenta el número de bajones hasta tres, y se añade una segunda corneta, en calidad de acogido sin sueldo.

Por otro lado, arpa y órgano aumentarán sus emolumentos muy sustancialmente hasta alcanzar en la última década del S. XVII una cifra que se va a mantener a lo largo de todo el magisterio de Navarro. A partir de 1680 el oficio de arpista se asocia al de ayudante de organista que por ambas labores percibe 60L⁷⁶. La dotación del arpista se independiza definitivamente a partir de 1684 cuando el Ayudante de organista se asocia exclusivamente a la capellanía de Fcº Hernández y Ginesa Oliver. En 1692 el salario del arpista era de 30L, experimentando una fuerte subida en los dos años siguientes, hasta situarse en 1692 en 90L⁷⁷. El salario de organista alcanza en 1694 las 120L, que se va a mantener a lo largo de todo el siglo XVIII. De esta forma la capilla contaba con número suficiente de continuos harmónicos para intervenir en las composiciones policorales y en el canto monódico alternativamente.

Este proceso no afectó a las dotaciones de sacabuche y chirimía que por el contrario desaparecen de las fuentes documentales. En 1678 ya no hay constancia en la Fábrica de una dotación destinada a chirimías⁷⁸, y las 30 Libras de Fábrica y Quinta Casa aplicadas a sacabuche desaparecen en a partir de junio de 1688, cuando quien las tenía aplicadas, Salvador Alfosea, asciende al beneficio de Diácono⁷⁹.

⁷⁵ DICC, V. Corneta, Acuerdo de 30-I-1676

⁷⁶ ACO, vol. 14, s/f, Acuerdo de 18-III-1680.

⁷⁷ ACO, vol 15, fol 7r, Acuerdo de 28-II-1692. Se aplica 20L a la Fábrica y 10L a la Quinta Casa. Este es el salario que aparece en LF N° 1827-1692/ 1693.

⁷⁸ LF n° 1817, ejercicio 1678-1679.

⁷⁹ LF n° 1823, ejercicio 1687-1688. Esta es la última vez que parece en los libros de fábrica la partida del sacabuche.

El declive de chirimía y sacabuche en la Música de Orihuela, coincide con el magisterio de Roque Monserrat, antecesor de Navarro en el cargo. Considero que esta predilección por cornetas y bajones sobre chirimías y sacabuches, constituye un rasgo puramente estético, vinculado a la evolución de los usos y costumbres musicales; se trataría de un proceso paralelo al ocurrido en Francia y que supuso el abandono en la música de interior de la chirimía y la aparición de oboe⁸⁰. Todo ello revela que, en Orihuela, los instrumentos de sonido potente como las chirimías se conservaron para las intervenciones al aire libre, tal y como ocurría en Elche en 1700⁸¹, mientras que para la música interpretada en el interior del templo se prefirieron desde al menos 1676 instrumentos de sonido más dulce, como los bajones y las cornetas, que por otro lado facilitaban el empaste y la afinación de las voces. Este proceso documentado en la sede oriolana coincide temporalmente con la incorporación de violines y violón en las sedes castellanas vecinas de Cuenca⁸² y Murcia⁸³. Desde 1692 el corneta, el bajón y el organista primeros superan en emolumentos al resto de intérpretes de la capilla, incluidas las voces. Esto revela la importancia que la música instrumental alcanzó en este periodo.

6.2.2 Evolución de la Sección Vocal.

Durante el Barroco Pleno la sección vocal de la “Música” está marcada por un notable aumento del contingente vocal que no había sufrido alteraciones notables desde 1565. El motivo de esta ampliación se debe a los usos musicales de este periodo, marcado por la importancia de la polioralidad. Este aumento fue paulatino; se inició en

⁸⁰ FLEUROT, F.: *L'hautbois dans la musique française*, Picard, París 1982, p. 18-19.

⁸¹ A la luz del contenido de los siguientes documentos se deduce que estos instrumentos en esa fecha ya no intervenían tampoco en el interior del templo ilicitano: NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Catálogo de documentos...”, p. 210. CASTAÑO GARCÍA, J.: op. cit. p. 437-439. En la Junta de Parroquia de Santa María de Elche celebrada el 7-X-1700 se estipula que *dos dies en cadascun semanas tinga obligació lo dit mestre de fer dos práctiques de música cada dia, en Senta Maria, la una de matí de cant de orgue y l'altra de vesprada de cant pla, y que el baixo y corneta tinguen obligació de assistir a les dites práctiques a tocar els ynstruments de sa facultat . (...) Ytem Que Aixi el dit Mestre com los demes musichs tinguen obligació de acompanyar la prosesó de Divendres Sant*. El mismo texto se repite en la parroquia de 28-VI-1705 (CASTAÑO, J.: op. cit. p. 443). Las chirimías en Elche en 1700 ya no eran utilizadas en el interior del templo, y sólo intervenían en los actos al aire libre, como las procesiones. El bajón y la corneta intervenían junto con las voces en la interpretación de la polifonía y del canto llano.

⁸² MARTÍNEZ MILLÁN, M.: *Historia musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 1988, p. 114, 165-166. En Cuenca consta la incorporación de un violinista en 1620, sin embargo no aparece entre 1649-1653. Entre 1653 y 1683 la sección instrumental de la capilla estaba integrada por “2 órganos, arpa, 4 bajones, 1 corneta, 1 chirimía, 1 sacabuche y 2 violines”. En 1698-99 había “2 órganos, arpa, 3 bajones, 2 violinistas, 1 violón, 1 chirimía, 1 corneta”. En 1703 se repite esta misma formación pero sin la chirimía.

⁸³ PRATS REDONDO, C.: op. cit. p. 890.

1681 y alcanzó su mayor desarrollo en 1696, coincidiendo con el magisterio de Mathias Navarro, con quien la escritura policoral en la sede oriolana alcanza su mayor envergadura.

El desarrollo de este estilo precisaba de un contingente interpretativo importante, lo cuál motivó todas las trasformaciones experimentadas por la “Música” durante este periodo. Estas intervenciones fueron favorecidas por el inicio de un crecimiento económico continuado, que en el ámbito catedralicio se vio limitado por las deudas contraídas por la Fábrica en los periodos anteriores. Por este motivo esta adaptación de la capilla a los usos litúrgicos musicales extendidos en el ámbito hispano durante en ese momento, evitó dispendios innecesarios, de forma que no alteró sustancialmente las dotaciones establecidas antes de 1648.

La primera intervención consistió en aumentar hasta seis el número de Infantes de Colorado. Esta medida se documenta por primera vez en el cabildo de Infantes de 13-XII-1681, en el que la dotación de 40L se reparte de forma muy desigual entre seis niños⁸⁴. Un reparto semejante se repite en los cabildos de Infantes de 1685, 1689, 1691, 1693; en este último consta con claridad el número de seis para los Infantes de Colorado, cifra que posteriormente reaparece en 1695 y 1698. A partir de 1715, este reparto se vuelve a realizar entre 4 niños, siendo que a partir de esa fecha son seis los Infantes de Morado⁸⁵.

Este desigual reparto revela que no todos intervenían con la misma relevancia, de forma que sólo los que reciban dotaciones en torno a 10L intervendrían como solistas en los coros primero o segundo de las obras policorales. Por otro lado esta modificación no afectó en la misma medida al número de *porciones* que los infantes tenían señaladas en la “Música”, pues en los correspondientes Libros de Entierros de ese mismo periodo constan preferentemente cuatro infantes con la media porción acostumbrada.

En la década de 1690 se realizan una serie de intervenciones que alteran la proporción y emolumentos de las voces agudas. La aplicación de dotaciones salariales permiten aumentar el número de contraltos a 4 a partir de 1694. Por otro lado entre 1691 y 1702 la aplicación de dotaciones salariales al Tiple del Número permite igualar los emolumentos de los dos capellanes tiples.

En cuanto a las voces graves, la afección a sochantre en 1684 de una capellanía real permitió añadir un cantor prebendado más a la capilla. Sin embargo la presencia de

⁸⁴ ACO, vol. 14, fol. 233v, Acuerdo de 13-XII-1681.

⁸⁵ ACO, vol 17, fol. 175v y 176r, Acta de 13-XII-1715.

las partes de Contrabajo del segundo y tercer coro, sin texto en el Villancico a 13, “Toquen a embestir” de Mathias Navarro, fechado en 1695, revela que fue imposible contar con cantores de esta voz suficientes para hacerse cargo de todas las partes. Este es el motivo por el que en 1696 el Cabildo decide solicitar *al Rey, tenga a bien afectar las 6 capellanías, que quedan, la una para el organista, otra para el M^o de Ceremonias; y las otras 4 a voces de tenor, y contrabaxo, para el pondus Chori; por los motivos, que se le embiaran para instituir las Representación; y porque la fabrica no tiene para pagar los salarios, que debe pagar*⁸⁶. En 1684 se había realizado una petición semejante pero en aquel momento sólo se solicitaban afectar dos capellanías, una para organista y otra para sochantre⁸⁷.

Todas estas medidas tienen como resultado la transformación del contingente vocal en los siguientes términos:

- Desde 1688 el contralto del primer coro deja de ser el intérprete vocal mejor remunerado, y su dotación desciende a 80L equiparándose con la del resto de capellanes reales.
- Aumenta el número de contraltos, aunque la reducida dotación salarial que tienen asignada indica que su presencia era requerida sólo en contadas ocasiones.
- La equiparación de las dotaciones de los tiples de primer y segundo coro revela que en el periodo comprendido entre 1691 y 1702 no existía diferencia entre las funciones que ambos realizaban. A partir de 1702 uno de los tiples supera en emolumentos al resto de las voces, lo cuál rompe el equilibrio existente entre las dotaciones vocales agudas. Este rasgo constituye un precedente de la etapa siguiente.
- Aumentó el número de voces graves con la incorporación de una capellanía real a sochantre. Esta medida sin embargo resultó insuficiente para cubrir las necesidades vocales del repertorio policoral de mayor envergadura, en el que frecuentemente las partes de bajos de segundo y tercero coro no reciben texto, por lo que eran interpretadas sólo instrumentalmente, en este caso por los bajones.

⁸⁶ DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdo de 13-III-1696

⁸⁷ DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdo de 18-IX-1684.

7. El Barroco Tardío entre 1711 y 1727.

Su inicio coincide con el segundo proceso de creación de dotaciones instrumentales que acontece entre 1711 y 1714, durante el meridiano del magisterio de Navarro. De esta forma los diecisiete años que median entre 1711 y la muerte del maestro ilicitano el 7 de marzo de 1727, se incluyen en el Barroco Tardío. A Mathias Navarro sucedió en 1729 José Martínez Lafoz o Lafós, cuyo magisterio se prolongó hasta 1780⁸⁸. Entre marzo 1727 y la posesión de Lafoz, el capellán real de contralto Antonio Pérez, se ocupó de las labores del magisterio.

7.1 La “Música” entre 1711 y 1727.

Entre el Renacimiento Tardío y el Barroco Pleno no existe discontinuidad en la organización de la plantilla musical ni en la evolución del estilo de las creaciones de los sucesivos maestros de capilla.

La plantilla de la Música durante Renacimiento Tardío constituye el germen de la pauta evolutiva que manifiesta la “Música” durante el Barroco Inicial. Por otro lado, el Barroco Pleno supone en Orihuela una normalización de la práctica musical tal y como se había establecido antes de la Peste de 1648, especialmente en lo referente a dotaciones salariales. De esta forma y a pesar de las oscilaciones salariales experimentadas por los ministriles e instrumentistas durante el periodo de crisis (1648-1678), la plantilla de la música manifiesta una evolución paulatina.

Sin embargo esta continuidad se quiebra con el proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos”, que se produce en apenas tres años (1711-1714), y que marca el inicio del Barroco Tardío. Este fenómeno propicia y colabora en el establecimiento a partir de 1714 de usos musicales “nuevos” en la liturgia catedralicia oriolana.

El Barroco tardío se inicia con el segundo proceso de incorporación de instrumentos, en este caso las correspondientes a los “instrumentos nuevos”. Este proceso se inicia en 1711 con la compra de un clavicordio en Madrid⁸⁹ y concluye en febrero de 1714 cuando se habilitan definitivamente salarios para intérpretes de violín, violón y abué⁹⁰. Este es el rasgo más evidente de la transformación de los gustos musicales que experimenta el ceremonial musical de la catedral de Orihuela a a partir de la segunda década del S. XVIII, pero no el único. Las composiciones de Navarro de la

⁸⁸ CLIMENT, J.: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana. IV Orihuela*, p. 168.

⁸⁹ DICC, V. clavicordio, 1711, Acuerdo de 3-I-1711: *Que escriba a Sr. Thomas Coll, Agte. en Madrid, p^a q. solicite un Clavicordio, y hallado, avise en que estimación està, y el Sr. Sacriste lo haga comprar, y traer a esta Cd. p^a la mayor decencia, y culto en las Semanas S^ts, y demás funciones, q. se ofrecieren a esta S^t igl^a.*

⁹⁰ ACO. Tomo 17, Fol. 16 y vuelta, Acuerdo de 26-II-1714.

etapa 1711-1727 incorporan una serie de rasgos que tradicionalmente se atribuyen a la intensa ola de italianismo que invade la península desde 1700⁹¹. Considero que la presencia de elementos estilísticos “novedosos” vinculados a los ámbitos musicales francés e italiano en la música que Navarro escribe a partir de 1711 no parece motivado exclusivamente por cuestiones puramente musicales, sino que también parecen tener relevancia cuestiones relacionadas con la coyuntura política posterior a la Guerra de Sucesión⁹².

La incidencia de los nuevos gustos y usos musicales en la sección vocal se constata ya antes de 1707. La aplicación de una importante partida salarial al capón Marcos Martínez Zapata desde 1703, lo convierten en el cantor mejor remunerado, sólo por detrás del maestro, el corneta primero y el organista. Esta evidencia es un indicio del cambio en los usos musicales, y constituye un antecedente de la importancia que los capones van a adquirir en la Capilla de Orihuela durante la última etapa del magisterio de Navarro. Este hecho está ligado a una profunda transformación de la textura policoral que Navarro vuelca en sus composiciones posteriores a 1711.

8. Transformación de la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Navarro.

El proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos” marca el inicio de un rápido proceso de transformación que culmina hacia finales de la segunda década del S. XVIII. Este proceso afecta también a las voces, de forma que provoca una profunda transformación de la “Música”. Estos cambios afectan lógicamente a las creaciones de Navarro. En las siguientes tablas se enfrentan las plantillas de la “Música” en 1700 y en 1726.

Para la primera ha servido como fuente principal el listado de músicos que intervinieron en las exequias celebradas por el fallecimiento de Carlos II, el último Rey de la Casa de Austria. La segunda se ha elaborado a partir de los datos extraídos de los Libros de Fábrica, Libro de Entierros de 1726 y Libros de Actas Capitulares. Se ha escogido esta fecha por ser el último año completo que estuvo Navarro al frente de la capilla oriolana. Los miembros de la capilla están ordenados en razón de los emolumentos que tenían asignados

⁹¹ LÓPEZ CALO, J.: *Abrente*, p. 158-159.

⁹² Ya se ha tratado este punto en un capítulo precedente.

TABLA DE LA Música en 1700. En 1700 Músicos que intervinieron en los Funerales de Carlos II, y colación y salario que tenían señalado.

Tabla 18-2. La “Música” en el BARROCO PLENO.

			Colación	Salario	Emolumentos totales
1	Mathias Navarro	Maestro de capilla	80L	60	140L
2	Gaspar Onteniente	bajón		130L y 1c	130L y 1c
3	Joseph Gil	Organista primero		121L y 2c	121L y 15 barchillas
4	Pere Artixas	Corneta primero		120L y 2c	120L y 2c
5	J. González	CR Tn Sochantre	80L	30L (a repartir con el segundo)	110
6	Pere Mena	arpista		90L	90L
7	López Inf.	Enc.CR Tiple	80L		80L
8	D. Catalá	CN Tiple	25L	55L	80L
9	Joan Llopis	CR Contralto	80L		80L
10	F. Esteve	CR CB	80L		80L
11	Ignacio Pujol	CR Soch.	80L		80L
12	V. Urrea	CN Tn	25L	25L	50L
13	JB Bevolant	CN CA	25L	25L	50L
14	V. Pujol	CN CB	25L	25L	50L
15	Huguet	CA		20L	20L
16	Luis Navarro	bajón 2º		50L	50L
17	Rodríguez	bajón jubilado con porción		50L	50L
18	Batiste Lacorga	Inf Tiple	Sin salario pero con porción		
19	A. Ontinient	Inf bajón 3º			
20	Almazán	corneta 2ª			
21-26	Seis infantes, entre ellos los mencionados Lacorga y Ontinent	Seis infantes, entre ellos los mencionados Lacorga y Ontinent		40L entre seis	40/6
					1421L

TABLA DOTACIONES EN 1726

Tabla 18-3 La “Música” en el BARROCO TARDÍO.

			Colación	Salario	Emolumentos totales
1	Mathias Navarro	Maestro de capilla	80L	60	140L
2	J. Santa María	CR Ti (capón)	80L	60	140L
3	Gaspar Onteniente Jubilado, lo suple su hijo Antonio	Bajón primero		130L y 1c	130L y 1c
4	Pere Artixas	Corneta primero violón		120L y 2 c 8L	128L y 2c
5	Juan Muñoz	Órganista 1º Cuidado clave		121L y 15 bar 2L	123L y 15 bar
6	P. Hernández	CR Tn pero ocupa la de CB, y ejerce de sochantre	80L	30L	110L
7	Luis Navarro	Bajón segundo Abué		80L 26L	106L
8	Pere Mena jubilado, lo suple Lelio Gallardo	Arpa		90L	90L
9	I. Pujol	CR Sochantre	80L		80L
10	A. Pérez	CR CA	80L		80L
11	D. Seguí	CR Tn	80L		80L
12	F. Albert	Violín 1º		60L	60L
13	Joseph Lozano	Ayudante de organista	50L		50L
14	J. Elías	CN Tiple (capón)	25L	25L	50L
15	V. Segarra	CN Tn	25L	25L	50L
16	V. Pujol	CN CB	25L	25L	50L
17	J. Camacho	Enc CN CA	25L		25L
18	J. López	Enc CN CA		25L	25L
19	B. Albert	Violín 2º		20L	20L
20-23	Cuatro infantes de coro	Infantes de Colorado		40L entre cuatro	40/4
					1567L

Esta nueva plantilla que caracteriza a la Música desde 1714 y hasta el final del magisterio de Navarro quedó plasmada en un fresco de una capilla de la Iglesia del Convento de la Inmaculada de Onil. La coincidencia entre las labores que los ángeles músicos desarrollan en esta pintura y la plantilla de la Música de Orihuela entre 1714 y 1727, me permitió establecer una relación entre ambas. En opinión de la profesora

Inmaculada Vidal Bernabé, este fresco fue realizado por Bartolomé Albert en algún momento de la primera mitad del S. XVIII⁹³. Este pintor es el mismo que figura como Infante de Colorado de la Catedral de Orihuela entre diciembre de 1713 y 1716, y violín segundo de la Música desde el 13 de diciembre de 1722, labor que desempeñó a lo largo de las décadas siguientes. Se trata, por lo tanto, de una fuente pictórica de gran importancia por sus representaciones organológica valoradas tanto individualmente como en su conjunto.

Los siguientes gráficos corresponden a la planta de la capilla en 1576, 1700 y 1726. En ella aparece la proporción de gasto en maestro y organistas, voces e instrumentos. Se puede observar como el gasto de instrumentos aumentó porcentualmente.

Imágenes 18-2, 18-3, 18-4.

⁹³ Esta opinión está fundamentada en la similitud del tratamiento de la anatomía infantil en este fresco y en un dibujo autógrafo de Albert. Una reproducción de este dibujo aparece en VIDAL BERNABÉ, I.: "Un dibujo inédito de Bartolomé Albert *El Joven* para la Catedral de Orihuela", en *Revista Alquibla*, nº 5, 1999, Orihuela, 1999, p. 95-110.

En la siguiente gráfica se refleja cómo entre 1576 y 1726 la Catedral de Orihuela aumentó porcentualmente la inversión en instrumentistas sobre la de cantores, maestro y organistas. Se puede constatar también cómo este proceso de aumento experimentó una notable aceleración durante el magisterio de Mathias Navarro.

9. Lectura simbólica del estilo policoral en las fuentes pictóricas oriolanas coetáneas.

Justamente entre 1695 y 1696 Bartolomé Albert “el Viejo” realizaba el fresco que cubre la bóveda sobre el coro alto de la Iglesia de Santo Domingo de Orihuela⁹⁴. Este tramo inicial recibe un tema distinto a los restantes de la nave todos ellos realizados íntegramente por este maestro durante la última década del s. XVII. Sobre el coro de los pies representa la Gloria, en la que Dios aparece rodeado de un nutrido concierto angélico. En mi opinión esta creación guarda similitudes con los frescos de Lucas Jordán realiza por esas mismas fechas en la Sacristía de Toledo y la Escalera del Escorial. La escena cuenta con una variada y abundante representación de instrumentos musicales que, a la luz de las fuentes documentales y musicales manejadas, poco tiene que ver con la realidad instrumental de la “Música”. Los instrumentos representados son los siguientes: bajones, cornetas, flautas traveseras, órganos, arpas, laúdes, guitarras, liras, clavicordios, vihuelas de arco o violones, violines.

La disposición de estos instrumentos parece regida por cuestiones visuales y espaciales y no musicales. Por ejemplo, en las cuatro esquinas del tramo se representan ángeles arpistas, encajados entre arco y lunetos, sin que la representación iconográfica permita distinguir si el arpa que portan es de uno o de dos órdenes. Los violines y

⁹⁴ VIDAL BERNABÉ, I., e NAVARRO MALLEBRERA, R.: “Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela”, en *Ayudas a la Investigación 1986-1987, Arqueología, Arte y Toponimia*, vol III, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Prov. de Alicante, 1987, p.273-274.

violones parecen responder bien a modelos imaginarios, o al menos anteriores al actual, que se impone en España durante el siglo XVIII⁹⁵.

Desde un punto de vista pictórico el resultado es muy notable, tanto en composición como en color, mientras que su “asunto” revela el significado de la escritura policoral, estilo característico de la música litúrgica de ese momento. El fresco es poco visible desde el templo, pues se halla oculto por el coro alto, en un lugar sólo accesible a los religiosos. El órgano no se encuentra aquí sino en el crucero donde una amplia tribuna lúnea permite acoger a una nutrida capilla. Por lo tanto el espacio que cubre este fresco, denominado coro alto, es de uso eclesiástico y no musical, lo cuál concede a este concierto angélico un valor simbólico y teológico, y no descriptivo de la actividad que allí se desarrolla.

Esta *gloria* se halla repleta de ángeles músicos, tanto instrumentistas como cantores, todos ellos en continua actividad. Esta abundancia parece un eco de la opulencia del estilo policoral, característico de la música litúrgica de la catedral de Orihuela en ese momento. Este rasgo musical aparece en este fresco ligado a la representación de la divinidad según los planteamientos iconográficos del denominado Barroco Triunfante⁹⁶.

La lectura simbólica de este fresco revela que la policoralidad no sólo constituye durante el Barroco Pleno un mero gusto artístico, sino que su importancia radica en que constituye un símbolo del Reino Celeste. En este sentido la policoralidad es expresión musical del denominado “rompimiento de gloria”, concepto muy habitual en la decoración de los templos Católicos del Barroco Pleno⁹⁷. La función de este rompimiento de Gloria sonoro no sólo es mover a la piedad sino también hacer sentir a los fieles la grandeza divina mediante “el goce del sentido del oído”.

Este fresco figura como portada de este trabajo.

⁹⁵Presentan una fisonomía similar a las vihuelas de arco de principios del S. XVII.

⁹⁶SUREDA, J. (dir.): *Historia del Arte español, VII. El Siglo de Oro. El sentimiento de lo barroco*, Planeta-Lunwerk, Barcelona 1996, p. 117-120.

⁹⁷*Ibidem*.

Parte Cuarta:
Conclusiones, fuentes y bibliografía.

Parte cuarta. LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA: LAS COMPOSICIONES CEREMONIALES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO.

Capítulo XIX: **Conclusiones.**

En los siguientes epígrafes se recogen las conclusiones dispersas en cada uno de los capítulos precedentes. El hilo conductor de esta recapitulación lo constituyen una serie de cuestiones cuya respuesta se había impuesto como objetivo en la introducción. En las notas a pie de página figura el capítulo en que se aborda cada uno de estos asuntos.

1. Rasgos que singularizaban la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.

Los rasgos singulares de la Capilla Oriolana se derivaban del contexto histórico y geográfico de ciudad de Orihuela y su catedral durante los siglos XIII al XVIII. Este contexto hizo que, sobre la tradición local, se superpusieran elementos de diverso origen que configuraron una institución musical con notables peculiaridades.

Desde la Reconquista, los tres templos parroquiales oriolanos instituidos sobre las tres mezquitas de la urbe se incluyeron en el Patronato Real, por derecho de Regalía. Este rasgo condicionaría la evolución posterior de la parroquia levantada sobre la Mezquita Mayor o Aljama, que adquirió en el siglo XIII el rango arciprestal, en 1414 el colegial y tras no pocas dificultades el catedralicio en 1564. En virtud de esta regalía la “propiedad” de estos templos correspondía al soberano, que por este motivo debía velar tanto por la decencia del edificio material, como por el decoro del espiritual, tanto en lo referente al clero como al ceremonial. Derivado de este “derecho de patronato” se encuentra el carácter laico de la Fábrica cuyo control ejercía el Consell o Ayuntamiento por delegación regia, y la exclusividad de presentación del monarca de buena parte de los beneficios que se erigieran canónicamente en este templo¹.

La organización de lo que sería su capilla de música, denominada en la fuentes simplemente como la “Música” se realizó en 1565, momento de una gran efervescencia reformadora vinculada a la reciente clausura del Concilio de Trento. Por otro lado Felipe II, en calidad de patrono de los templos oriolanos, se involucró personalmente en el asunto de la creación de la diócesis y sede oriolanas, que además constituyó su primer proyecto reformador del mapa eclesiástico hispano. Todo ello cooperó para que en la

¹ Capítulos 1,2 y 3

elaboración del organigrama catedralicio oriolano se llevaron a cabo una serie de intervenciones marcadas por una fuerte idealización, que afectó de modo muy directo a la configuración de la “Música”. En ella se plasmó el concepto trentino de Iglesia como “comunidad de no iguales”, en la que la realización de las funciones ministeriales y el rango jerárquico de los individuos se asocia a la percepción de los sacramentos que configuran la “carrera” clerical. De esta forma las funciones de cantores y magisterio quedaron en manos exclusivas del clero, mientras que los seglares sólo podían desempeñar labores instrumentales. Todo ello produjo una importante jerarquización que se tradujo en una marcada dicotomía entre los integrantes de la sección vocal y la instrumental; la primera al igual que el magisterio, quedó en manos de los Capellanes Reales y del Número, rango inferior del clero catedralicio oriolano, y las segunda en manos de asalariados. Este rasgo afectaba a los emolumentos asignados a cada función; cantores y magisterio eran sostenidos por beneficios y las labores instrumentales por salarios, lo cuál hacía que la percepción de unos y otros se realizara a través de instituciones económicas diferentes (Mensa, Fábrica y Quinta Casa), mediante procedimientos diversos. A esto hay que añadir que ciertos beneficiados, como el maestro de capilla, tenían asignados salarios por la realización de labores concretas inherentes a sus funciones; en estos casos los emolumentos que tenían asignados se percibían mediante el sistema de remuneración que correspondía a la naturaleza de cada una de las partidas que tenían asignadas².

Cinco de las doce capellanías reales erigidas en 1565, se aplicaron a labores de magisterio y cuarteto vocal del “primer coro”, denominación derivada del rango y silla que ocupaban; estos beneficios recibían este nombre porque eran de patronato real, lo cuál significaba que la presentación al Papa del provisto en este beneficio era prerrogativa exclusiva del Monarca. Las cuatro Capellanías del Número eran de Patronato del Cabildo, aunque la mitad de su congrua procedía de la Fábrica. Estos cuatro beneficios se erigieron para cuarteto vocal de “segundo coro”. La mayor dotación de los capellanes reales hizo que los mejores cantores ocuparan estos beneficios, y fueran por lo tanto los encargados de realizar las partes vocalmente más relevantes³.

El Cabildo ostentaba el “Gobierno de la Música”, por lo que le estaban supeditadas todo tipo de cuestiones relacionadas con la interpretación musical y con el personal encargado de esta labor. Todas sus decisiones se recogían en los libros de

² Capítulos 4 y 6.

³ Capítulo 5.

Actas, motivo por el cuál no se debió considerar oportuno elaborar un Reglamento de la Capilla, hasta entrado el siglo XVIII y en fecha posterior a la muerte de Mathias Navarro⁴.

El Cabildo desde los inicios del periodo catedralicio se mostró muy preocupado por la formación musical tanto de los Infantes como del resto del personal y clero catedralicio. Para ello se estableció desde 1565 que la Fábrica aplicara un salario de 60L al maestro para que se ocupara de la docencia musical. Esta “Academia” se celebraba diariamente en el anteaula capitular, en sesiones de mañana y de tarde, de ensayo y docencia respectivamente, siempre y cuando las funciones ceremoniales no lo impidieran. Estas sesiones estaban abiertas además de al personal catedralicio, a todo aquel que el maestro considerara que contaba con cualidades suficientes. El Cabildo concedió a quien ocupara la capellanía real “afecta” al magisterio de la capilla, insignias de doctor, y la prelación sobre los restantes capellanes reales, aunque fueran más antiguos y también fueran doctores. Esta prerrogativa quedó anulada por un incidente suscitado entre los capellanes reales con motivo de la concesión de este privilegio a Mathias Navarro cuando tomo posesión de su beneficio⁵.

El organista mantuvo el rango de oficial que tenía en el periodo precatedralicio, y que lo situaba en un limbo jerárquico: esta función podía ser desempeñada por un seglar casado, y por concesión del cabildo en caso de ser eclesiástico podía vestir insignias de capellán real, e incluso ocupar silla de coro a pesar de no ocupar ningún beneficio.

En 1565 se dotaron ocho plazas de Infantes de Coro, que se diferenciaban en las funciones y rango que realizaban. Los cuatro mayores vestían cota colorada, por lo que recibían el nombre de Infantes de Colorado y realizaban labores de cantor de tiple del “coro de capilla”; los cuatro restantes que eran los de menor edad vestían cota morada y recibían el nombre de Infantes de Morado. Los niños cuando se incorporaban a la vida catedralicia accedían al rango de Infantes de Morado, y no era ascendidos hasta a la categoría de Infantes de Colorado hasta que demostraban la destreza suficiente para cantar. Los infantes se sometían a la autoridad del sochantre, excepto en la formación e interpretación musical, que era responsabilidad del Maestro. Entre 1565 y 1727 no existía vivienda de infantes por lo que la responsabilidad del sochantre se limitaba al interior del templo. Estos niños vivían en sus domicilios a no ser que fueran forasteros;

⁴ Capítulo 5.

⁵ Capítulo 5.

en este caso podían permanecer bajo la tutela del sochantre o maestro de capilla, pero siempre a título particular. Los infantes de coro tenían obligación y derecho de acudir a las sesiones de Lección y Ensayo de Música y además recibían clases de gramática, cuyo profesor era pagado por el Cabildo. La dotación anual de los infantes de coro se repartía según las cualidades de cada uno de ellos en el Cabildo de Infantes que tenía lugar el 13 de diciembre⁶.

Ya en el siglo XVII la planta de la “Música” sufrió nuevas incorporaciones que sin embargo no afectaron sustancialmente a su organización ni presupuesto. En 1630 se aplicó a Ayudante de organista y sochantre el beneficio privado de Hernández y Oliver. En 1684 esta capellanía quedó libre de las labores de sochantre que se asociaron a una capellanía real que a partir de ese momento se incorporó a la Capilla. En esa misma década de 1680 el número de Infantes de Colorado se elevó a seis, número que persistió hasta mediada la segunda década del siglo XVIII, periodo que coincide con el mayor desarrollo de la escritura policoral vocal en la capilla oriolana.

El organigrama de la “Música” elaborado en 1565 se mantuvo hasta 1745, fecha en la que se remodeló la Institución Coral Catedralicia oriolana, lo cuál afectó indirectamente a la Música. Concretamente la figura del capellán real fue sustituida por la de medio racionero⁷.

2. Evolución estilística de la Capilla Oriolana entre 1565 y 1727.

La “Música” presenta entre 1565 y 1727 una evolución cronológicamente paralela a la experimentada por las Artes figurativas del ámbito geográfico del Sureste peninsular (actuales provincias de Murcia y Alicante). Esta evolución permite distinguir cuatro etapas sucesivas que presentan los rasgos estilísticos de los periodos de la Historia musical Hispana denominados Renacimiento Tardío, Barroco Inicial, Barroco Pleno y Barroco Tardío. En cada uno de ellos se desarrollan los magisterios siguientes⁸:

Renacimiento Tardío: ca. 1560-1610. En ese periodo Orihuela es un centro artístico de primer orden, y la segunda ciudad del Reino de Valencia. El oriolano Ginés Pérez, formado posiblemente en el ámbito de Diócesis de Cartagena en la que estaba integrada Orihuela hasta 1565, es considerado el precursor de la Escuela Valenciana.

⁶ Capítulo 5 y 6.

⁷ *Idem*

⁸ Todo lo referente a este epígrafe y que se expone a continuación se aborda en el Capítulo 17.

Mestre Mosén Francés. Ejerció el magisterio durante el periodo colegial hasta en año 1562.

Ginés Pérez. Era oriolano y presumiblemente se formó en esta capilla o en Murcia. Ejerció el magisterio entre 1562-1582, cuando se trasladó a la Catedral de Valencia para ejercer el mismo cargo. Posteriormente regresó a Orihuela como canónigo.

Juan Garçón. Cuando inició su magisterio en 1582 era vecino de Zaragoza, desde donde se trasladó a Orihuela para hacerse cargo del magisterio.

Diego de Herrera. Era el maestro de capilla en 1608 cuando falleció. Tras su muerte y hasta la designación en 1610 del nuevo maestro, el Cabildo repartió las tareas del magisterio entre varios miembros de la Capilla.

Barroco inicial: 1610-1676.

Durante esta etapa la capilla oriolana se incorpora al ámbito musical valenciano, especialmente a partir de los magisterios de los valencianos Vicente García y Jerónimo Comes. Del primero de ellos se conservan en el archivo catedralicio oriolano varias composiciones policorales, por lo que es de suponer que fue el responsable de la introducción en Orihuela de este estilo, rasgo característico del barroco musical, sin embargo la grave crisis que experimenta Orihuela durante las décadas centrales del siglo XVII, impide el lógico desarrollo de este estilo y de la propia actividad musical de la capilla.

Vicente García. Ejerce el magisterio entre 1609-1618. Nació en Valencia en 1593. Ejerció el magisterio oriolano desde el 15-X-1609, y tomó posesión de la capellanía real correspondiente el 16-V-1610. En marzo de 1618 se trasladó a Valencia donde había sido designado maestro de la Catedral. Tras su marcha, el magisterio oriolano permaneció vacante hasta 1620; durante estos tres años se ocuparon de estas labores varios miembros de la capilla. Después de Orihuela Vicente García ocupó los magisterios de Valencia (1617-1632), Cuenca (1632-1634), El Convento de la Encarnación de Madrid (1634-1645) y Toledo donde falleció en 1650.

Maestro Gotor. Ejerció el magisterio entre 1620 y 1627. Obtuvo la plaza tras un problemático proceso de oposición que se celebró en marzo de 1620. El 23-XI-1623 el cabildo acordó que disfrutara de los emolumentos por vía de salario mientras llegaran las bulas. Fue provisto en la capellanía real del

magisterio el 19 agosto de 1621, con los mismos privilegios que disfrutara García. Mantuvo una actitud bastante negligente y por este motivo se le privó en varias ocasiones de parte del salario de la Fábrica. Finalmente en 26-VII-1727, esta dotación se reparte entre dos, uno *para compasear* y otro *para enseñar*, lo cuál indica que el maestro Gotor ya no “residía” en esa fecha.

Maestro Post-Gotor (Lluys Juliá?); magisterio entre 1628-1638. Este maestro es siempre citado por su cargo, razón por la que se desconoce su nombre. Posiblemente se trate del mismo Lluys Juliá que fue provisto en 1638, en la capellanía real “afecta” al magisterio.

Lluys Juliá; magisterio entre 1638-1649. Presentó las Bulas para la Capellanía Real “afecta” al Magisterio el 22-VII-1638, y fue provisto dos días después. En julio de 1639 se le aumentó su salario en 20L. Debió trasladarse o morir antes de 1649, posiblemente coincidiendo con la epidemia de peste de 1648.

Sebastián Guevara. Ejerció el magisterio entre 1649-1651.

Jerónimo Comes. Ejerció el magisterio entre 1651-1676. Era hijo del hermano mayor de Juan Bautista Comes y debió nacer en Valencia en torno a 1628. Se formó con su tío en la Capilla de la Sede Valentina desde donde se ofreció como maestro al Cabildo Oriolano en 1651. Ejerció el magisterio en Orihuela desde esa fecha hasta 1676 cuando se jubiló. Su magisterio coincide con la etapa de mayor postración que atravesó Orihuela durante la Edad Moderna.

Barroco Pleno: 1676-1710

Durante este periodo la Capilla y la Institución catedralicia se recupera de la grave crisis humana y económica del periodo precedente. El magisterio de Roque Monserrat está marcado por el proceso de recuperación y el de Mathias Navarro por el de consolidación. Sólo se incluye en este periodo la primera etapa del magisterio de este último. En cuanto a los rasgos musicales, durante la década final del siglo XVII, la escritura policoral vocal adquiere su mayor envergadura e importancia en el ceremonial catedralicio oriolano. En este periodo la influencia valenciana se manifiesta en la capilla oriolana con gran intensidad en razón tanto de la formación como de la procedencia de la mayoría de los músicos que la integran.

Roque Monserrat, ejerce el magisterio entre 1676 y diciembre de 1691, cuando pasa a ocupar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia.

Primera etapa del magisterio de Mathias Navarro, ca. mayo de 1691-1710.

Barroco tardío hasta la muerte de Mathias Navarro: 1711-1727.

La segunda etapa del magisterio de Mathias Navarro que comprende el periodo 1711-1727, está marcada por los rasgos del estilo tardo barroco. Las creaciones de Navarro de estas décadas se caracterizan musicalmente por la reducción y modificación de la escritura policoral, la incorporación de partes instrumentales específicas, la incorporación del violín, abué y violón, de la cantada y de elementos vinculados al teatro lírico italiano.

En la incorporación de estas novedades se puede rastrear la influencia de la Guerra de Sucesión. Esta contienda incide no tanto en el aspecto económico como en el humano, político e ideológico. Primeramente supone el final de la importancia política de Orihuela en el ámbito valenciano, que a partir de este momento experimenta un declive lento pero continuado. Durante esta segunda etapa del magisterio de Navarro todavía constituye un importantísimo centro agrícola y mantiene el rango de sede universitaria y diocesana, residencia de los principales terratenientes y blasones del Sur del Reino de Valencia y un importante centro comercial, pero en este último ámbito de menor entidad que las vecinas Alicante y Murcia.

En cuanto a la evolución musical, la capilla oriolana sale del ámbito de influencia valenciano y se incorpora a la ola extranjerizante patrocinada por los monarcas Borbones. Este proceso en Orihuela se ve favorecido por dos factores: los tradicionales contactos comerciales con Génova y áreas francesas limítrofes y el origen napolitano del mitrado Castilblanch que ocupa la sede oriolana entre 1718 y 1728, fecha de su fallecimiento.

3. Mathias Navarro un “ilicitano de adopción”.

Presumiblemente Mathias Navarro forma parte de una saga de instrumentistas, activa en Zaragoza desde el siglo XVI. Luis Navarro era arpista en Zaragoza en las décadas centrales de esa centuria; durante la primera mitad del siglo XVII Salvador y Jacinto Navarro fueron bajones en el Pilar y en la Seo de Zaragoza; por último un tal Matías Navarro ejerció como organista entre 1668 y 1669 en Burgo de Osma. Este Matías pudo ser hermano de Luis Navarro, padre de Mathias Navarro que en 1670,

cuando ocupó la plaza de corneta de la Iglesia de Santa María de Elche, debía ejercer el mismo oficio en Albacete. Desde la ciudad manchega se trasladó con su esposa e hijos; en esa fecha estaba casado don Isabel de Alarcón que murió a los cuatro años de establecerse en la ciudad ilicitana. Del matrimonio de Luis Navarro e Isabel de Alarcón, nacieron tres hijos que llegaron a edad adulta: Luis, Mathias y Ana. Posteriormente Luis contrajo nupcias sucesivamente con dos ilicitanas. Fruto de estas nuevas uniones son Antonio y Ginés Navarro, que a lo largo de su vida desempeñaron el magisterio en diversas capillas hispanas. Luis Navarro murió en Elche entre 1707 y 1710, habiendo desempeñado en esta capilla las funciones de corneta, bajón y maestro de ministriles.

Mathias Navarro ingresó en la capilla oriolana como infante de colorado el 13 de diciembre de 1678, cuando debía contar con 12 años de edad, asignándosele una dotación como tiple. Fue despedido de infante en 1681, pero permaneció en la capilla como corneta hasta 1686. Durante ese periodo debió proseguir su formación con Roque Monserrat, pues en esa fecha pasó a ocupar el magisterio de Elche. Recibió las órdenes sacerdotales en 1690. Al frente de la capilla ilicitana realizó una importante labor; se ocupó de la adaptación del *Misteri* al entorno arquitectónico del nuevo templo de Santa María. Su intervención en este drama sacro musical no se limitó a labores de dirección musical; posiblemente el número del *Araceli* sea de su mano. De este periodo se conserva en el Archivo Catedralicio Oriolano una *Misa A 19* voces fechada en 1689.

Tras la marcha de Roque Monserrat a finales de 1691, fue solicitado como maestro de capilla de la catedral oriolana, sin constancia de oposición. En este templo ejercía su hermano Luis como bajón desde 1690. Permaneció como maestro interino hasta el 6 de julio de 1696, fecha en que tomó posesión de la capellanía real afecta al magisterio de capilla. Murió ocupando este cargo el 7 de marzo de 1727, habiendo testado a favor de sus hermanos Luis y Ana como herederos universales, que a la sazón eran vecinos de Orihuela. Su hermano Luis murió un año después⁹.

4. Rasgos evolutivos de la Capilla oriolana durante el magisterio de Mathias Navarro.

Durante la primera etapa del magisterio de Navarro la capilla mantuvo a plantilla de intérpretes establecida durante el magisterio de Roque Monserrat. Esta plantilla respondía a los usos musicales característicos del Barroco Pleno hispano, marcada por

⁹ Capítulo 7.

la importancia de la escritura policoral. Este rasgo adquirió en la capilla oriolana su mayor desarrollo y aparato durante el periodo comprendido entre 1692 y 1703, ya dentro del magisterio de Navarro. La influencia de la escritura policoral se manifiesta en el aumento a seis de los Infantes de Colorado, en la equiparación de las dotaciones de los dos triples capones beneficiados, que por lo tanto eran encargados de interpretar partes solistas de idénticas características, el aumento a tres de las plazas de bajón, la destacadísima subida salarial de la dotación del arpa, y en la preocupación del cabildo por contar con un número suficiente de voces grave. Esta última cuestión resultaba difícil de solucionar, por lo que en varias de las composiciones de mayor aparato de Navarro las partes de bajo de los coros segundo y tercero tenían que ser realizadas exclusivamente por los bajones.

A partir de 1703 uno de los capones percibe una dotación superior al otro, lo que supone un antecedente de la importancia concedida a las intervenciones solistas de los triples sobre el resto de conjunto. Pero es a partir de 1707 cuando los efectos económicos e ideológicos de la Guerra de Sucesión provocan en Orihuela el definitivo declive de la escritura policoral vocal del Barroco Pleno.

Entre 1711 y 1713 tiene lugar el proceso de incorporación de los “instrumentos nuevos”: clave, violines, violón y abué. Esta incorporación parece motivada por la notable presión e incluso imposición de los “usos” castellanos las costumbres propias oriolanas, que en el ámbito musical se concreta en la imposición de los modelos de la capilla murciana y de la corte borbónica.

Las dotaciones aplicadas en 1714 a estos instrumentos son muy poco elevadas debido a que, salvo en el caso de los violines que incorporaron intérpretes especializados, el organista, el bajón segundo y el corneta primero se hicieron cargo de clave, abué y violón respectivamente. Las dotaciones correspondientes a “instrumentos antiguos” se mantuvieron durante todo el magisterio de Navarro, lo cuál indica que continuaron desempeñando las funciones que realizaban antes de 1713. El hecho de que bajón segundo y corneta primera se encargaran de abué y violón respectivamente afectó, lógicamente, a las intervenciones de estos instrumentos.

La delicada situación económica de la sede oriolana en los años de la posguerra, impidió establecer dotaciones que evitaran la marcha de los violinistas a otros templos donde su oficio estaba mejor remunerado. Este problema hizo que entre 1717 y 1724 la “Música” no contara más que con un violón estable.

Por otro lado la capellanía real de tiple permanece sin ocupar entre 1715 y 1718. Paralelamente las capellanías de contralto y tiple del número se dividen y conceden por encomienda entre 1707 y 1724, lo cuál posibilita contar con un número mayor de intérpretes agudos pero lógicamente menos diestros.

Las nuevas incorporaciones instrumentales y la modificación de la plantilla vocal se relacionan con la transformación que la escritura policoral experimenta a partir de 1713. La escritura policoral mantiene el aparato de la etapa anterior, pero no la distribución de sus intérpretes. Los “instrumentos nuevos” ocupan el primer coro, el segundo está integrado por cuatro o cinco partes solistas, y por ello Navarro le aplica a las partituras la denominación de “Coro de Voces”, mientras que el tercer coro continúa como “coro de capilla”, con varias de sus partes dobladas por bajones y cornetas. Esta nueva distribución reduce las partes solistas vocales a cuatro o cinco como máximo, lo cuál permite reducir las dotaciones destinadas a cantores solistas, de forma que la incorporación de los instrumentos nuevos no repercute notablemente en la economía de la capilla.

Esta situación se mantiene hasta diciembre de 1722. A partir de esa fecha el capón Santa María ocupa la capellanía real y se le añade un salario de 60L lo cuál altera la relación salarial establecida entre los componentes de la capilla hasta ese momento. Entre 1722 y 1727, este capón percibe los mismos emolumentos que el maestro de capilla, lo cuál añadido a que la capellanía del número vuelve a ser ocupada por un capón, como no ocurría desde 1707, hace que aumente sensiblemente el presupuesto de la capilla¹⁰.

5. Función ceremonial de las composiciones en romance en la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.

En la catedral de Orihuela las composiciones en romance se incluían en las siguientes ceremonias:

- Durante el ofertorio de la Misa de las principales festividades, denominadas de seis Capas, de la Misa de Nuestra Señora que se celebraba los sábados a prima, de las Misas que se celebraban por acontecimientos dichosos como el nacimiento de un Infante de España.
- En la Salve, ceremonia que tenía lugar todos los sábados después de vísperas, y

¹⁰ Capítulo 8.

que incluía estación a la capilla del Rosario.

- En el transcurso de la procesión de la festividad del Corpus se cantaban tres villancicos.
- En las exposiciones del Santísimo Sacramento, que tenían lugar en diferentes ocasiones: Corpus, Ascensión, Minerva, San Gregorio y Misa de Nuestra Señora.
- A continuación de la Kalenda de Navidad, que tenía lugar a prima el día 24 de diciembre.
- En los maitines del día de Navidad y en los de Viernes de Dolores.
- En las estaciones que se celebraban las vísperas de las festividades marianas, a la capilla del Rosario u a otras.
- En las novenas antes de la salve y rosario, organizadas por cofradías u otras instituciones piadosas a sus titulares. En estos casos era frecuente la interpretación de composiciones e romance como cantadas, dedicadas al Santísimo Sacramento.

Esta variedad de dedicaciones y ceremonias repercute en una notable heterogeneidad de textos, los cuáles debían incorporar referencias a la solemnidad que se conmemoraba. De todo ello deriva la diversidad del romance ceremonial de Navarro, resultando un corpus que supera los límites que habitualmente se suponen a este tipo de composiciones, y que se ha articulado en dos grandes grupos: romance ceremonial “de tono alegre” y de “tono serio”. Cabe destacar que este último, salvando las distancias, presenta en cuanto a su concepción y función ceremonial, cierta analogía con la cantata litúrgica evangélica.

El rango ceremonial tenía eco en el aparato de la música que se interpretaba. De esta forma el *Libro Verde*, que recoge el ceremonial catedralicio oriolano, establece los “Días de Música” del siguiente modo: en las festividades “de seis capas”, o dobles de primera clase, que eran las más importantes, la capilla interpretaba composiciones a más de ocho voces; en las festividades “de cuatro capas”, debía interpretarse música a cuatro voces, y en las de rango inferior canto llano y fabordón, excepto en el caso de Doble. Las doblas eran ceremonias fúnebres o dedicadas a un santo o festividad que habían sido establecidas en el templo catedralicio oriolano mediante obra pía. En algunas de esta doblas intervenía la capilla por decisión del donante, tal y como ocurría con la dobla correspondiente a la Celebración de los Dolores de Nuestra Señora. Esta pauta

que regía la presencia de la Música en el ceremonial catedralicio oriolano, se alteraba en Adviento, Cuaresma y Semana Santa, tal y como figura en el *Libro Verde*.

Estas cuestiones músico-ceremoniales debieron influir para que Navarro mantuviera en el romance ceremonial con partes instrumentales específicas la referencia al número de partes, pues era un rasgo que vinculaba la composición al rango de la ceremonia en que se interpretaba¹¹.

6. Evolución estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Desde un punto de vista cronológico el romance de Navarro incorpora los siguientes elementos¹²:

Primera etapa: Barroco Pleno, 1692-1710.

1. Desde 1692 el lenguaje armónico es plenamente tonal, con características semejantes a la de otros compositores europeos del Barroco Pleno, pero utilizando un sistema de apuntación modal. El sistema métrico utilizado es de acentuación gradual, pero aplicado a una notación mensural heredada del Renacimiento.

2. Apogeo de la escritura policoral especialmente entre 1692 y 1700. El policoralismo vocal remite en frecuencia e intensidad después de 1707 por efecto de la contienda bélica y a partir de 1711 por cambio de orientación estética. A partir de las fechas mencionadas las composiciones en romance de Navarro no cuentan con más de 9 partes vocales.

3. Uso de un conjunto instrumental formado por dos cornetas y dos o tres bajones, que interpretan en las obras policorales de dos coros, las partes de tiple y bajo del “coro de capilla”, y en las de tres el bajo del coro 2º y las partes de tiple y bajo del coro 3º. Algunos villancicos Kalenda y de Santa Justa a tres coros, incorporan secciones instrumentales escritas “a tres”: estas secciones se anotan en las partes vocales de bajo de segundo coro, y tiple y bajo de tercer coro (tanto en formato de partitura como en las partichelas correspondientes). El órgano está ausente en el romance “de tono alegre”, que sólo cuenta con una parte de “acompañamiento” encomendada al arpa; en el de tono serio de mayor envergadura (a tres coros vocales, con o sin instrumentos), interviene el órgano realizando una segunda parte de “acompañamiento”, que por las razones expuestas hemos denominado “intermitente”, pues sólo interviene con el “coro de capilla”.

¹¹ Capítulos 9, 10 y 11.

¹² Todo lo referente a este epígrafe y que se expone a continuación se aborda en los Capítulos 12 al 18.

4. Las partes vocales se destinan a solistas salvo las correspondientes al “coro de capilla”, que sólo interviene en las composiciones a dos o tres coros vocales como segundo o tercero respectivamente.

5. El romance ceremonial responde a categorías formales y tipologías estructurales concretas. Las categorías formales obedecen a factores musicales, ceremoniales y textuales, pero todas ellas articuladas según las secciones de Estribillo y Coplas; sólo las el romance de tono alegre presentan Introducción, aunque no siempre.

6. Las estructuras de cada una de las secciones parecen estar vinculadas a la tradición compositiva valenciana y a los rasgos del texto escogido. Los estribillos de texto breve se estructuran según el “estilo melismático”; los de texto extenso según el estilo “madrigalesco”, que adquiere una organización binaria episódica. Las coplas presentan los siguientes procedimientos: estróficas simples, estróficas elaboradas, estróficas sobre bajo variado, estróficas variadas. Estribillo y coplas pueden incluir un estribillo interno que frecuentemente coincide. Este rasgo constituye una herencia de la estructura músico-textual del villancico de los siglos XV y XVI.

7. Las formas del romance ceremonial de Navarro según el tono del texto presentan dos líneas paralelas de evolución: una de corte popular, denominada “romance de tono alegre” e integrada por la jácara, los villancicos de chanza y los villancicos jocosos, y otra seria, denominada “romance de tono serio”, de la que forman parte composiciones denominadas villancico, solo y dúo. La línea popular, presenta exclusivamente estribillos de texto breve y dialogado y además notables vínculos con la música de danza de tradición oral, cuyos ritmos resultan claramente identificables especialmente en los temas musicales escogidos. En la línea seria en la que conviven estribillos extensos y breves de contenido lírico o narrativo, los elementos populares no son tan evidentes, y cuando están presentes se someten a sofisticadas elaboraciones. En ellos resulta reconocible las referencias a la música teatral hispana del Siglo de Oro. Los estribillos teatrales constituyen una fuente de inspiración fundamental para el diseño de figuras retóricas musicales. Algunas de estas figuras reaparecen con tal frecuencia que pueden considerarse “locuciones músico-textuales”.

Segunda etapa: 1711-1727.

En esta segunda etapa el romance de Navarro evoluciona de acuerdo a las dos vías paralelas presentes en la etapa anterior. El romance “de tono alegre” repite las formas y estructuras del villancico de chanza, que en ningún momento incorpora partes instrumentales, pero que reduce su contingente interpretativo a 8 o 9 partes vocales. Los

villancicos jocosos mantienen la escritura a cuatro partes vocales a las que añaden ocasionalmente partes para violín y violón a partir de 1713. No se conserva ninguna jácara de esta segunda etapa.

El romance “de tono serio” incorpora entre 1711 y 1713 la formas cantada, a partir de 1718 el Villancico “en ópera” u “ópera”. Cantada y villancico en ópera presentan textos líricos y dialogados respectivamente, que se articulan a partir de estructuras comunes denominadas Introducción, Recitado, Area, Minué, Fuga, Seguidillas y Grave. El resto de las formas serias, villancicos, solos y dúos, mantienen los rasgos de la etapa anterior. Raramente éstos últimos incorporan recitados y areas, así como las cantadas coplas. Todas las formas serias incorporan a partir de 1713 partes para uno o dos violines, y violón, y ocasionalmente para abué y bajón.

A continuación se enumeran cronológicamente la incorporación de los rasgos más relevantes del romance ceremonial de Navarro de esta segunda etapa:

Entre 1711 y 1713

1. Desaparición paulatina de la policoralidad vocal extrema. A partir de 1714 sólo consta una composición con más de nueve partes vocales, y que fue resultado de una ampliación de la plantilla vocal con motivo de una reinterpretación de la misma. Se trata del número 1418 “Detén, aguarda” Villancico a los Dolores de Nuestra Señora. El cuarteto vocal añadido debía colocarse excepcionalmente en el balcón del órgano “grande”.

2. Incorporación de los instrumentos nuevos: clave, violines, abué y violón.

3. Incorporación de la cantada, por influencia del afrancesamiento de las costumbres domésticas de las clases sociales superiores, especialmente de la nobleza. Este estamento tiene una gran presencia en la ciudad de Orihuela, y especialmente en la Parroquia de la Catedral.

4. En los movimientos de las cantadas denominados “aria” y “minué” se observa una especial predilección por la articulación melódica denominada “periodo de tipo clásico”.

Desde 1713

1. Incorporación de los “instrumentos nuevos” a todo tipo de romance excepto a los villancicos de chanza que mantienen la estructura y la “disposición” a ocho o nueve partes vocales heredadas del periodo anterior. Los villancicos de chanza se convierten en un elemento arcaizante y en el único ámbito formal en el que se mantiene la influencia de la música de tradición oral.

2. Las estructuras “madrigalescas” episódicas adquieren un importante protagonismo en los estribillos con texto extenso. La forma villancico sólo en tres ocasiones incorpora elementos de la cantada lo cuál refleja que para Navarro esta forma tenía una clara identidad estructural, y que respondía a la articulación en estribillo-coplas-estribillo.

3. Incorporación de figuras indiciales vinculados explícitamente a la métrica de acentuación gradual como el 6/8, 12/8 y $\frac{3}{4}$.

4. Convivencia de la notación blanca mensural y de la negra de acentuación gradual, pero ambas con el sentido métrico de esta última.

5. Enriquecimiento y maduración de la escritura armónica tonal.

6. Cantadas con estructuras de aria estróficas, binarias y ternarias.

Desde 1718

1. Madurez de la escritura instrumental.

2. Influencia del teatro lírico italiano que se manifiesta en la incorporación de los villancicos en ópera, de la escritura virtuosística vocal (los “gorjeos”), y del aria “da capo”.

Entre 1722 y 1727.

1. Incorporación de estructuras reexpositivas, binarias y ternarias a estribillos y coplas de los villancicos. Este rasgo junto con el “periodo de tipo clásico” presente en las cantadas desde su incorporación a partir de 1711 son rasgos identificativos del estilo galante que en Francia y en Italia, adquiere una gran relevancia a partir de 1720, tal y como ocurre en Navarro. Ambos rasgos constituyen un precedente del estilo clásico.

2. Otro rasgo relacionado en el estilo galante es el proceso de clarificación armónica, del cuál se hacen eco las tres cantadas de Navarro fechadas en 1726.

El romance de Navarro responde, como no podía ser de otro modo, al contexto ceremonial y musical de la catedral de Orihuela donde ejerció el cargo de Maestro de capilla entre 1692 y 1727. Sin embargo los rasgos que configuran su discurso musical superan estos estrechos límites locales y aparecen relacionados de forma clara con las corrientes musicales europeas, tal y como ocurre con las artes figurativas de la zona en ese mismo periodo. Todo ello indica que la música eclesiástica del sureste español, área geográfica hoy día alejada de los centros creativos hispanos más influyentes, evolucionó durante el periodo estudiado de acuerdo a los gustos imperantes en Europa. Esto era posible merced al intenso contacto que la Gobernación de Orihuela mantuvo durante los

siglos XVI al XVIII con la Corte madrileña y con Italia, a través de la importancia comercial que adquirió el Puerto de Alicante durante la Edad Moderna.

No sólo constituye un exponente de esta conexión artística con el ámbito europeo la incorporación de elementos tímbricos procedentes de otras riberas del mediterráneo, como violines, abués y violón, sino también los rasgos métricos, estructurales y armónicos que caracterizan el romance ceremonial de Mathias Navarro.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

FUENTES DOCUMENTALES

ArCO, Sección Música, *Inventario de obras de Roque Monserrat*. s/f.
 ArCO *Bula de fundación de la Catedral y Obispado de Orihuela*.
 ArCO *Diccionario Segundo Histórico de Acuerdos*.
 ArCO *Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela*.
 ArCO *Libro de Obras Pías*.
 ArCO *Libro de pesos y medidas*.
 ArCO *Libro verde o manual e instruccion de las cosas que el sacristan mayor, y los otros sacristanes, y campanero, deven observar y guardar*. Comiens. la Instruccion para los sacristanes segû es dever en el libro VERDE: que arregló y compuso El Lizardo Luiz Domenech Capellan del Rey Y Maestro de Ceremonias que fue en esta Sta Iglesia El año de: 1604 (Sig. 1100).
 ArCO *Libros de Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, volúmenes 1 y 15 al 20*.
 ArCO *Libros de Entierros*.
 ArCO *Libros de Fábrica de la Catedral de Orihuela*
 ArCO *Manual del Archivero de Josef de Alenda, 1607, en dos volúmenes*.
 MORENO, C.: *Archivo de Música. Propiedad de la santa Iglesia Catedral de Orihuela. Inventario*. Manuscrito en propiedad del Archivo Catedralicio de Orihuela.
 ArCO, Sección Obras Pías, *Libro de Cláusulas de los años 1727/29/30/31/32*, sig.. 1364,
 ArCO, *Protocolos de Bautista Ramón*.

ArHO, *Protocolos de Juan Bautista Ramón, año 1727 nº 1265, fol 293r-294v*
 ArHO, *Libros de Fábrica de la Catedral de Orihuela*.

ArBE, *Libro de genealogías*, sig 161,
 ArBE, *Libro de Juntas Parroquiales*, sig 151/ 2.
 ArBE, *Libro de misas testamentales*, sig 61, fol. 329. *Juan Berbeses mort en 8 de junio de 1714 testament en poder de Diego de l Fuente el 2 de junio de ese día y dispone que lo que tenía ganado de vivint que era su voluntad se le entregaran al doctor Esclapez*

PARTITURAS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S.: *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Vol. X de Polifonía Aragonesa, Institución Fernando el Católico (C.S.C.L), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1995.
 BRITO, M. C. DE: *Villancicos del secuto XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Lisboa, 1983.
 CAPDEPÓN VERDÚ, P.: *P. Antonio Soler (1729-1783). Villancicos*, Vosl. I-IV, Sociedad Española de Musicología, Ediciones de música antigua D-10, Madrid, 1992.
 CARRERAS, J.J. (ed.): *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Editorial Alpuerto, Madrid 2004.
 CLIMENT, J.: *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*, Ed. Piles, Valencia, 1971.
 -----: *Quaderns de Música Històrica Catalana*, 3. Dos "tonos" al

Santíssim. Joan Cabanilles, Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas, Barcelona, 1983.

-----: CLIMENT, J.: *Juan Bautista Comes (1582-1643). Obras en lengua romance*. Estudio, Transcripción y Versión, I. *Villancicos al Simo. Sacramento*. Valencia, 1977.

- Vol. II: *Villancicos a la Natividad*. Valencia, 1978.

- Vol. III: *Villancicos a la Strna. Virgen*. Valencia, 1978.

- Vol. IV: *Villancicos a los Santos*. Valencia, 1979.

-----: *Música de la Catedral de Orihuela .Trascripciones de José Climent*, Fundación la Luz de la Imágenes-Orihuela, Valencia 2003.

CLIMENT, J.- PIEDRA, J.: *Polifonía española. Escuela valenciana. Juan Bautista Comes* (8 villancicos), Madrid, 1963. Unión Musical Española.

EZQUERRO ESTEBAN, A. (ed): *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 2002.

EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO: *Villancicos aragoneses del siglo XVII. De una a ocho voces*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1998.

GARCÍA JULBE, V. (trans), DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M.. y VILLANUEVA, C. (ed): *La Polifonía Jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2002.

GONZÁLEZ MARIN, L. A.: *Seis villancicos del maesdro de capillade El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, Vol. IV de Polifonía Aragonesa, Institución Fernando el Católico", Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 1987.

GUZMÁN, J. B.: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes*, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por - Madrid, 1888.

FERRAR BALLESTER, M^a T^a: *Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor: año 1706 / Antonio Teodoro Ortells*, Ajuntament de Valencia, Valencia, 2000.

LÓPEZ-CALO, J.: *Francisco Valls, Missa Scala Aretina*, Novello, Borough, Sevenoaks, Kent, 1975.

LLORÉNS, JOSÉ M.: *Garceros. Siglo XVI. Cuatro villancicos*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1980.

PUJOL, DAVID: *Els Mesíres de L'Escolania de Montserrat. Obres de Joan Cererols (1618-1676)*, 3 vols., Montserrat, 1930-1932.

QUEROL GAVALDÁ, M.: *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, Vol. I, Vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1949 y 1950.

-----: *Cancionero musical de Góngora*, CSIC, Barcelona, 1975.

-----: *Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos, Música Barroca Española vol V.*, CSIC, Barcelona, 1973.

-----: *Música barroca española vol. V*, C.S.I.C. Barcelona, 1973.

-----: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, en *Música Barroca Española*, Vol. Id, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982.

ROBLEDO, L. (ed): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza 1989.

RUBIO SAMUEL: *P. Antonio Soler. Siete villancicos de Navidad.*, Instituto Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1979.

SAGASTA, J.: *Tonos de Palacio y Canciones Comunes, Vol I, II y III*, Unión Musical Española. Madrid, 1984, 1985 y 1986.

STEVENSON, ROBERT: *Villancicos portugueses, autores varios*. Portugalí/e Música. Serie A., Lisboa, 1976.

STEVENSON, R.: *Christmas Music from Baroque México*, Berkeley, 1974.

VIVES RAMIRO, J.M^a.: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Generalitat Valenciana, Valencia 1998.

BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA.

Antiphonarium de Sanctis. Zaragoza, 1596.

BERNHARD, C.: *Tractatus Compositionis*. ca. 1650.

BERNHARD, C.: *Von der Singe-Kunst oder Manier*. ca. 1650.

BERMUDO, J.: *Declaracion de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.

CABEZÓN, H. de.: *Obras de Música*. Madrid, 1578.

CERONE, P.: *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613.

COBARRUBIAS, S.: *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611.

COROMINAS, J.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

CORREA de ARAUXO, F.: *Libro de Tientos y Discursos de Música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*, Alcalá de Henares, 1626.

DÍAZ RENGIFO, JUAN: *Arte poética española*, Salamanca, 1592.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (DICCIONARIO DE AUTORIDADES), *Publicado en Madrid en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, Año de 1726*, edición facsímil de Editorial Gredos, Madrid 1984.

EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la Música...*, Imprenta Real, Madrid, 1796; reedición preparada por Francisco Otero, Editorial Nacional, Madrid, 1978.

GERBER, M.: *Scriptores Ecclesiastici de musica sacra*. San-Blassianis, 1784.

KASPAR KERLL, J.: *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*. Munich, 1686.

LORENTE, A.: *El porqué de la música*, Imprenta de Nicolás de Xamares, Alcalá de Henares, 1672

LUZÁN, I.: *La Poética*, Madrid 1737, edic. Labor, Barcelona 1977.

MATTHESOHN, J.: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo, 1739; edición Bärenreiter, Kassel, 1995.

NASARRE, F.P.: *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1723; Edición facsímil, CSIC, Madrid, 1988.

NASSARRE, P.: *Fragmentos Musicales*, Imprenta de José de Torres, Madrid 1700, ed. Facsímil a cargo de Álvaro Zaldívar, Institución fernando el Católico (CSIC), Zaragoza 1988.

ORTIZ, D.: *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma, 1553.

RAISON, A.: *Livre d'Orgue contenant cinq messes*, Paris, 1688.

SANCTA MARIA, T.: *Arte de Tañer fantasía*, Valladolid, 1565.

TEIXIDOR, BARCELÓ JOSEPH: *Historia de la Música española y sobre el verdadero origen de la Música*, Introducción comentarios y notas de Begoña Lolo, Instituto de estudios Ilerdenses, Lleida, 1996.

TORRES, J. de: *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa...* Madrid, 1702.

VALLS, F.: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, ed. Facsímil de CSIC, Barcelona 2002

VALLS, F.: *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbitero, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Barcelona, a la Censura de Don Joachin Martinez Organista de la Santa Iglesia de Palencia...*, Barcelona, 1717.

WALTHER, J. G.: *Musicalischens Lexicon*, 1732.
 ZARLINO, G.: *Institutioni harmoniche*, Venecia, 1558.

BIBLIOGRAFÍA LEXICOGRÁFICA

- H. ANGLÉS / J. PENA. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, 1954.
 ARGAN, G.C.: *Renacimiento y barroco, Vol II De Miguel Ángel a Tiépolo*, Ed. Akal, Madrid 1987.
 BREVET, M.: *Diccionario de la Música*, Ed. Iberis SA, Barcelona 1981
 CASARES RODICIO, E. Y OTROS: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, SGAE, Madrid 2000.
 DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE Hª DE LA IGLESIA, Herder, 2005.
Dizionario della musica e dei musicisti. Turín, 1985.
Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. UTET. Turín, 1985.
 MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London, 1989.
 MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Basel/London 2001.
Diccionario de la música española e hispanoamericana. Madrid, 1999.
 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 1992.
 EITNER, R.: *Biografisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker- und Musikgelehrter der christlichen Zeitrechnung bis zu der Mitte des 19. Jh. Leipzig, 1900-1904*. Reedición: Graz (Austria), 1959.
Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona, 1967
 FÉTIS, J.F.: *Biographie Universelle de Musiciens*. Paris, 1883.
Miscellanea Musicae Bio-bibliographica n° 3133, suplemento al Eitners Quellen-Lexicon.
Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona, 1977 (reimpresión de la 1ª edición, 1991).
 PEDRELL, F.: *Diccionario bio-bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1895.
 563
 HONEGGER, M. Y MARCO, T.: *Diccionario biográfico de los grandes Compositores*, Espasa Calpe, Madrid 1994
 RICART i MATAS, R.: *Diccionario Biográfico de la Música*. Barcelona, 1956.
 RIEMANN MUSIKLEXIKON. Mainz, 1967 (reedición del Hugo Riemann Musiklexikon, 1882).
 RUIZ de LIHORY, J.: *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, 1903.
 SALDONI, B.: *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1881.
The International Cyclopedia of Music and Musicians. Nueva York, 1946.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.

BIBLIOGRAFÍA HISTORIOGRÁFICA

- ABAD HUERTAS, M.: *Catalogación y extracto de fondos de los pergaminos existentes en el Archivo de la S.I. catedral de la ciudad de Orihuela*, Alicante Instituto de Estudios Alicantinos, 1977.

- ABAD MERINO, M.: *El cambio de lengua en Orihuela, estudio sociolingüístico-histórico del siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia 1998.
- ACTAS del Congreso “La catedral y la diócesis en los Archivos de la Iglesia”, Ed. Agustín Hevia Ballina, 1991
- ALBERICH BARRIO, L.y OTROS: *Gran Historia de España, Vol IV. España Visigoda y Conquista Árabe*, S.A. de Promoción y Ediciones Club del Libro, Madrid 1986.
- : *Historia de España, Vol X, Apogeo del Imperio, S. XVI*. Club Internacional del Libro, Madrid 1986.
- ALBEROLA i VERDÚ, J.A.: “Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del sigl XVII” en *RM Vol XXVI-1, 2003*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2003, p.187-206.
- ALBEROLA VERDÚ, J.A. y BUENO CAMEJO, F.C.: “Josep Portell Martínez. Entre Xátiva e Italia” en *RM Vol XXV-1, 2002*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2002, p.175-188
- ALCOVER, Mn A. Mª: *Diccionari Catalá, Valenciá, Balear, Tomo VIII*, Editorial Moll, Palma de Mallorca 1993.
- ALEDÓN CUESTA, J.M.: *Catálogo de las monedas valencianas y medallas valencianas. Reyes de España*, Valencia 1997.
- ALÉN, Mª. P.: “La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del siglo XVIII al XIX.” *Misce. en honor al P. D. J. López-Caló*, U. de Santiago, 1990.
- : *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Ediciós do Castro, Sada (A Coruña) 1995.
- : “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 39-50.
- ALVAR, M.: *Villancicos dieciochescos, la colección malagueña de 1734 a 1790*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento, Málaga, 1973.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: “Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la Infanta María Ana Victoria” en *RM Vol XX-1, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.343-354.
- ALVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M. J.: *La Cámara de Castilla. Inventario de libros de la sección de Gracia y Justicia que se conservan en el Archivo Histórico Nacional*, Dirección de Archivos Estatales, Madrid 1994.
- ANGLÉS, H.: “España en la Música Universal” en *Arbor*, 1970, (separata) p. 1-52.
- : “Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero”, en *Anuario Musical IX*, Madrid 1954, p. 70.
- ANGLÉS, H. y SUBIRÁ, J.: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, vol. I*. Barcelona, 1946.
- ARAIZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1942.
- ARQUES, FRANCISCO GREGORIO (OSA) (¿-1638): *Sermón de las Gloriosas Santas Vírgenes y Martires Iusta y Rufina, sevillanas de nacion, Patronas de la ciudad de Orihuela*, Francisco Gregorio Arques, con estudio preliminar, notas e índices de Antonio Galiana Pérez, ed. Facsímil, AL Galiano, Orihuela, 1983.

BACALLAR Y SANNA: *Comentarios de la Guerra de España e historia de su rey Felipe V "el Animoso"*, Madrid, 1957.

BARRIO BARRIO, J.A.: *Finanzas municipales y mercado urbano en Orihuela durante el reinado de Alfonso V, 1456-1458*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1998.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, BERNABÉ: "Los niños de coro en las cátedra españolas. Siglos XII-XVIII. en *Burguense* 291 \ (1988), Facultad de Teología del Norte de España, pp. 139-1

BECKER, D.: "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII" en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol I*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 371-384.

BELTRÁN, A.: *Introducción a la Numismática Universal*, Ediciones Istmo, Madrid, 1987.

BELLOT, P. (TORRES FONTES, J, ed. lit.): *Anales de Orihuela*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 2001.

BERNABÉ GIL, D.: *Hacienda y mercado urbano en la Orihuela foral moderna*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1989.

-----: *Monarquía y patriciado urbano en Orihuela*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

BERNAL RIPOLL, M.: "Las contras de los órganos barrocos del País Valenciano. Reflexiones sobre su empleo en la música de Cabanilles" en *RM Vol XIX, 1996, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.133-152.

-----: "La ornamentación en las obras de Cabanilles" en *Anuario Musical*, 53. (1998). Barcelona, 1998. pp. 111-164.

-----: "La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos." en *Anuario Musical*, 54. (1999), Barcelona, 1999, p. 149-154.

-----: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, CDROM, Universidad Autónoma de Madrid, 21 de febrero de 2003.

BOMBI, A.: *Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Universidad de Zaragoza, 22 de marzo de 2002. BESUTTI, P.: "Rapporti fra opera e oratorio in area madio-padana(secolo XVII): Mantova" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2921-2941.

-----: "La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII" en *RM Vol XVIII, 1995, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995, p. 175-228.

BONASTRE, F.: "Antecedentes hispánicos del Tema *Kommt, ihr tchter* de la *Matthus-Passion* de J.S. Bach (BW 247). Historia de la pervivencia de un programa semntico nacido en el Barroco Musical Espaol" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Espaola de Musicologa, Madrid 1993, p.59-86.

-----: "Joan Cabanilles en el contexto de la msica espaola de su tiempo" en *TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*, Valencia, 1995, p. 67-78.

BORDAS, C.: "Origen y evolucin del arpa de dos rdenes" en *Nasarre vol V-2, 1989* Institucin "Fernando el Catlico", Diputacin de Zaragoza, Zaragoza 1989, p.85-118.

-----: "Tradicin e innovacin en los instrumentos musicales" en *La Msica en Espaa en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, madrid 2000, p. 201-218.

BORRS, J. y EZQUERRO, A.: "Chirimas en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo" en *RM Vol XXII-2, 1999*, Sociedad Espaola de Musicologa, Madrid 199, p.53-85.

- BOSSUYT, I.: "The Counter-Reformation and Music in Douai" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p. 2783-2800.
- BOUISSOU, S.: "Le phénomène de la catastrophe naturelle dans l'opéra baroque français" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.3004-3016.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN: *Villancicos del siglo XVII v XVIII*, Madrid, 1978.
- BUKOFZER, M.J.: *La música en la época Barroca*, Alianza Editorial, Madrid 2000.
- George J. BUELOW. "Rethorik and Music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Vol. 15 pp. 793-803.*
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.: "Dos memoriales sobre la música de los templos" en *RM Vol XV, 1992, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p.323-361
- : "Nevas fuentes musicales de teatro calderoniano" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2958-2976.
- CABAÑAS ALAMÁN, F.J.: "El Colegio de San José y los infantes de coro de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca" en *RM Vol XV, 1992, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p.161-180.
- CABEZA RODRÍGUEZ, M^a. P. y VIRGILI BLANQUET, M^a. A.: "La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de coro en la Catedral de Palencia" en *Cuadernos Palentinos*, Diputación Provincial, Palencia 1990, p. 305-317.
- Bernat CABRÉ i CERCÓS. "Una fuente inédita de la ensalada para órgano de Sebastián Aguilera de Heredia" en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología). Madrid, 2002.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1977.
- : "La temática musical de las composiciones de Melchor Robledo" *Nassarre vol III-1, 1987*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 59-98
- : "Suban las voces al Cielo" Villancico polifónico ed Miguel ed Ambiola, parodia del homónimo de su maestro Pablo Bruna", *Nassarre vol II-1, 1985*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1985, p. 9-42.
- CALÍ, M.: *De Miguel Ángel al Escorial*, Akal SA, Madrid 1994.
- CAPARRÓS SÁNCHEZ, M.: *Libros incunables de la ciudad de Orihuela*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 2001.
- CAPDEPÓN P., GARCÍA J.M., SCHMITT T., PÉREZ R.M.: *La Música en la Catedral de Segorbe, (siglo XVIII)*, Fundacion Dávalos Fletcher, Castellón de la Plana, 1996, p. 42-43.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P.: "El villancico escurialense del siglo XVIII, en La Música en el Monasterio del Escorial", *Actas del Siniposium* (1/4 -IX-1992), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses (EDES), 1992, pp.235-265.
- : "Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela", *Revista de Musicología XXI 1*, Madrid, 1998, p. 169-195.
- CARRASCO RODRÍGUEZ, A.: *El Real Patronato en la Corona de Aragón. El caso catalán (1715-1788)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1997.
- CARREIRA, X.M.: "Os vilancicos de galegos na liturxia do nadal das eirexas ibéricas e americanas nos séculos XVI ao XVIII." en *Cadernos da escola dramática galega*, A Coruña, 1987.
- CARRERAS J.J.: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.

-----: “Conducir a Madrid estos moldes”: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos venden finezas* (1698/99)” en *RM Vol XVIII, 1995 n° 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995, p. 113-143.

-----: “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, madrid 2000, p. 19-28.

-----: “La cantata de cámara de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias” en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid V Centenario, Tratado de Tordesillas, 1997, p. 84 y ss.

-----: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff” en *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, madrid 2000, p. 127-144.

-----: “*Los desagavios de Troya* y la música teatral española del siglo XVIII (1700-1750)” en *RM Vol XVI, 1993, n° 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.3049-3056.

-----: “The Spanish Cantata to 1800”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Londres Macmillan, 2001, vol 5, pp. 37-40.

-----: *La Capilla Real de los Austrias, Música y ritual de Corte en la Europa Moderna*

CASARES RODICIO, E. y OTROS: *La música en el Barroco*, Oviedo, 1977.

CASTAÑO GARCÍA, J.: “La Música a l’esglesia de Santa María d’Elx”, en *Cabanilles, n° 18-19-20, Abril-Desembre 1986*, Associació Cabanilles d’Amics de l’Orgue 1986.

CASTAÑO i LOPEZ, J. D.: “La figura del Mestre de Capella al Misteri d’Elx” en *Festa d’Elx n° 46, Ajuntament d’Elx, Elx 1994*, p. 95-109.

CAYÓN HERRERO, A., C. Y J.: *Las monedas españolas del tremís al euro, del 411 a nuestros días*, Madrid 1998.

CLIMENT, J.: “Las capillas musicales” en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, Valencia 1992, p. 147 y ss.

-----: *El villancico Barroco Valenciano*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997.

-----: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia 1986.

-----: “Obras vocales inéditas de Juan Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia”, en *Anuario Musical, XVII (1962)*, Barcelona, 1962, p. 121-124.

-----: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *Anuario Musical XXI, 1966*. Barcelona, 1968, p. 211-241.

-----: “Introducción” en *Obras Vocales de Juan Bta. Cabanilles*, Valencia, 1971. p. 9-11.

-----: “Juan Cabanilles. Puntualizaciones Biográficas” en *Revista de Musicología VI, 1983*. Madrid, 1983, p. 213-221.

-----: “La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles” en *Tesoro Sacro Musical n° 3, 1970*. Madrid, 1970, p. 78-80.

-----: “Cabanilles, una vía al clasicismo” en *De Musica Hispanica et aliis. Miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J. Vol I*. Santiago de Compostela, 1990, p. 489-491.

-----: “El órgano clásico español y la música española de órgano” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, 1987, p. 131-133.

CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Servivio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

- COARASA CISNEROS, J.: “Reseña de una fiesta religioso-cívico-popular en Huesca”, *Nassarre vol III-2*, 1987, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 159-182.
- CODINA, D.: “La música expresió del text litúrgic” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.833-840.
- CORELLA, .: “Órganos barrocos de Aranjues, Getafa y Leganés” en *RM Vol XV*, 1992, nº 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p.182-194.
- CORRAL BÁEZ, F.: *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el s. XVIII*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2000.
- COTARELO Y MORI, E: *Historia de la zarzuela, o sea, drama lírico, en España*, ICCMU, Madrid, 2000.
- : *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, ICCMU, Madrid, 2004.
- CREMADES GRIÑÁN, y OTROS: *Estudios sobre el Cardenal Belluga*, Real Academia de Alfonso X “El Sabio”, Diputación de Murcia, Murcia, 1985.
- CRESPÍ, J.: “Fuentes Manuscritas” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*. Valencia, 1995, p. 141-163.
- CREUS ORTOLÁ, O.: *Ginés Pérez (1548?-1600): vida y obra*, Facultad de Geografía e Historia, Univ. De Valencia, 2004.
- CRUSAFONT SABATÉ, M.: *Acuñaciones corona catalano-aragonesa y Reinos de Aragón y Navarra*, Madrid 1992.
- DAUFÍ, X.: “Bases para el estudio de la historia del oratorio en Catalunya en el siglo XVIII” en *RM Vol XXVI-1*, 2003, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2003, p.207-232.
- DESCONOCIDO: *Biografías de los Reverendísimos e Ilmos. Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena: con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, Valencia 1996.
- DIAZ MUÑOZ, Mª P.: *Catedrales en el Barroco*, Jaguar, Madrid 2003.
- DÍEZ PÉREZ, M.A.: “Aportación documental al estudio de la Música en la Catedral de Valladolid desde 1588-1597”, en *Nassarre vol VI-2*, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1990, p.25-48.
- DODERER, G.: “Un repertorio desconocido: las cantatas de Jayme de la Tê y Sagau (Lisboa, 1715-1726)” en *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, madrid 2000, p. 95-126.
- DRABKIN, W.: “Theme” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London*, 1980, Vol. 18 p. 736.
- DUFOUR BOCINOS, Mª B.: “El órgano barroco francés y español: un elemento teatral en el escenario litúrgico” en *Nassarre vol XXII*, 2006, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2006, p. 97-120.
- ESCALAS, R., GIBIAT, V. y BARJAU, A.: “La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar”, en *RM XXII*, nº1, Madrid 1999, p. 59 y 62.
- ESCOBAR BRIZ, J.: *Extracto genealógico de testamentos, codicilos o capitulaciones matrimoniales de nobles que fueron protocolizadas ante los notarios cuyos protocolos se conservan en el Archivo de la Catedral de la Ciudad de Orihuela*, Madrid 1966.

ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C.: “Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790). Fuentes documentales”. *Nassarre vol II-2*, 1986, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, p.211-269.

ESPIDO-FREIRE, M.: “Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del s. XVIII” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1137-1154.

ESTAL, J.M. DEL: *Conquista y Anexión de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar*, Madrid, Confederación de Cajas de Ahorros, 1999.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D.: *Breve diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid 2000.

EZQUERRO ESTEBAN, A.: “El músico aragonés Diego de Pontanc (1603-1654), Maestro de la Seo de Zaragoza” en *Nassarre vol VIII-1*, 1992, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1992, p. 187-212.

-----: “Jácara” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 1999, Vol. 6 p. 523-529.

-----: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. (Tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997) Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions EDT. Barcelona, 1998.

EZQUERRO, A. y GUERRERO, M^a C.: “La música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud” en *RM Vol XXII-2*, 1999, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1999, p.11-52.

FERNÁNDEZ de la CUESTA, I: “El musicólogo y su responsabilidad creativa” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1039-1046.

FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

FERRE DE MERLO, L.: *El órgano barroco en los templos de la provincia de Alicante: su arquitectura*, Alicante, Universidad de Alicante 1999.

FERRER BALLESTER, M^a T.: *A.T. Ortells (1647-1706): Estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*, Universidad de Valladolid, 1999.

-----: “El oratorio barroco español: aportación de nuevas fuentes” en *RM Vol XVI*, 1993, n^o 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2865-2873.

-----: “El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730” en *RM Vol XV*, 1992, n^o 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p.209-220.

FLEUROT, F.: *L'hautbois dans la musique française*, Picard, París 1982.

Donald W. FORRESTER. “An introduction to Seventeenth- Century Spanish Music Theory Books” en *Journal of Research in Music Education* 21/1, 1973. pp. 61-67.

FRANCÉS LÓPEZ, G.: *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.

FRANCÉS LÓPEZ, G.: *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*, Madrid, CISC, 1999.

FUENTE, de la, J.L.: “Entre el modo y el tono: estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (s. XVII-XVIII)”, *Nassarre*

vol II-2, 1986, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, p.57-108.

GALIANO PÉREZ, A. L.: “Villancicos en honor de las Santas Justa y Rufina, patronas de Orihuela”, *Instituto de Estudios Alicantinos N 36*, 1982, Diputación Provincial, Alicante 1982.

-----: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante, Alicante, 2005.

GALLEGO, A.: *La música en tiempos de Carlos III*, Akal, Madrid, 1988.

GÁNDARA, C.: “El violón ibérico” en *RM Vol XXII-2*, 1999, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1999, p.123-163.

-----: “El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol I-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.659-682.

GARCÍA FRAILE, D.: “La danza en la Iglesia española durante el reinado de los Austrias” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol I-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.505-528.

-----: “La música española del siglo XVII, línea actual de investigación” en *RM Vol XX-1*, 1997, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.117-153.

-----: “Órgano Histórico y Fiesta Barroca” en *El Órgano Histórico en Castilla y León* (Actas del Simposio Internacional, Salamanca 1996), Salamanca 1999, p. 159-180.

GARCÍA MATOS, M.: *Magna Antología del Folclore Musical de España*, Ediciones Hixpavox, Madrid 1979.

GEMBERO USTÁRROZ, M^a: “El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800), en *Nassarre vol XIV-1*, 1998, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1998, p. 269-364.

-----: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Navarra. Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, Navarra, 1995.

GIANTURCO, C.: “Handel’s *il trionfo del Tempo e del Disinganno*: a question of genre” en *RM Vol XVI*, 1993, n^o 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p. 2881-2887.

GÓMEZ, M^a C.: “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”, en *Nassarre XVII I-2*, p. 77-115.

GÓMEZ i MUNTANÉ, M.C: *Estudi crític de la música de la Festa d’Elx, Consueta de 1709*, Generalitat Valenciana, València 1986

GÓMEZ RODRÍGUEZ, J.A.: “La música popular y el “folklore literario”: el siglo XVIII” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol I-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1331-1348.

GONZÁLEZ MARÍN, L.A.: “A propósito de *Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)*. Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar de Zaragoza en el siglo XVII” en *Nassarre vol VII-2*, 1991, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1991, p.159-170.

-----: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical* 52 (1997), p. 101-141.

-----: "Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: *El Madrigal* considerado como composición para instrumentos" en *Nassarre vol V-2*, 1989, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1989, p.119-132.

-----: "Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVIII: *El Madrigal* considerado como composición para instrumentos" en *Nassarre vol V,2*, p. 121.

-----: "El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz de Samaniego (I)" en *Nassarre vol X-I*, 1994, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1994, p. 97-140.

GONZÁLEZ VALLE, J.V.: "El compás como término musical en España. Origen y evolución desde finales del s. XIV y primera mitad del s. XVI" en *Nassarre vol XXII*, 2006, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2006, p. 191-252.

-----: "La música, lenguaje del culto cristiano" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.815-832.

-----: "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los s. XVI y XVII" en *Anuario Musical* 43, Barcelona, 1988, p. 95-109.

GREBE, M.E.: "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica", en *Revista Musical Chilena*, 23 (1996), pp. 7-31.

GONZÁLEZ VALLE, J.V., EZQUERRO, A., IGLESIAS, N., GONSÁLVEZ, C.J., CRESPI, J. (trad y comentarios): *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, Arco/Libros SL, Madrid 1996.

GREGORI, J.M.: "Falsetistas evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *cantus* y *altus* en el tránsito del renacimiento al Barroco" en *RM Vol XVI*, 1993, nº 5, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p. 2771-2781.

GROUT, D.J. y PALISCA, C.V.: *Historia de la música occidental, Vol I y II*, Alianza Editorial, Madrid 1993.

GUICHARD, P.: *Al-Andalus frente a la conquista cristiana. Los Musulmanes de Valencia (siglos XI-XIII)*, Editorial Biblioteca Nueva, SL-Biblioteca de la Universidad de Valencia, Madrid 2001. (B.Coruña Es.)

HAMILTON, E.J.: *Guerra y precios en España 1651-1800*, Alianza editorial, Madrid 1988.

HERA CALVO, A.: "La música militar española en el s. XVIII" en *Nassarre vol XIV-2*, 1998, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1998, p. 39-70.

HERMANN, Ch.: *L'Eglise d'Espagne sous le patronage royal (1476-1834)*, Madrid, 1988.

HERNÁNDEZ, BALAGUER, P.: *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, La Habana, 1986.

IRIGOYEN LÓPEZ, A.: *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga Prelado de Cartagena*, Real Academia de Alfonso X "El Sabio", Diputación de Murcia, Murcia, 2005.

ISUSI FAGOAGA, R.: "Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (ca. 1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de*

la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.931-948.

-----: “Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces” en *RM Vol XX-I*, 1997, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p. 401-416.

JAMBOU, L.: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla organistas de los s. XVI-XVIII”, en *Nassarre vol XII-2*, 1996, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1996, p. 161-184.

-----: “¿Un órgano español-valenciano en el siglo XVII?” en *Tiento a Cabanilles. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994*, Valencia, 1995, p. 127-140.

JIMÉNEZ AZNAR, E.: “Organería en Borja. El órgano de la iglesia colegial (1506-1574)”, *Nassarre vol III-2*, 1987, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 27-60.

JIMÉNEZ CABALLÉ, P.: “Las cantatas de Juan Manuel de la Puente, Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén (1711-1753), en *Recerca Musicològica IX-X*, 1989-90, Barcelona 1990, p. 341-358.

JIMÉNEZ GÓMEZ, E.: “Sobre el mester de violería”, en *Cuadernos de Música en Compostela*, Santiago de Compostela 1993.

JOPPIG, G.: *The oboe and the basson*, B.T. Batsford Ltd, London 1988.

JUAN GARCÍA, J.A.: *Orihuela, fiestas, monumentos, tradiciones y símbolos*, Orihuela, 2000.

KAMEN, H.: *La España de Carlos II*, Crítica, Barcelona, 1981.

-----: *La Guerra de Sucesión en España 1700-1715*, Barcelona, 1974.

KASTNER, M.S.: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941.

KENYON DE PASCUAL, B.: “El bajón español y los tres ejemplares de la atedral de Jaca”, *Nassarre vol II-2*, 1986, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, p. 109-134.

-----: “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 93-98.

KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*, Ed. Labor, Barcelona 1992.

LAIRD, P. y PALACIOS GAROZ, J.L.: “La diseminación del villancico valenciano del siglo XVIII” en *RM Vol XX-I*, 1997, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.362-372.

LAIRD, P.: “Los villancicos del siglo XVII en el Monasterio de El Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium (1/4 -IX-1992)*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escuriainses (EDES), 1992, pp. 169-234.

-----: “The coming of the sacred villancico: a musical consideration” en *RM Vol XV*, 1992, n° 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p. 139-160.

-----: “The dissemination of the spanish baroque villancico” en *RM Vol XVI*, 1993, n° 1, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p2857-2864.

-----: “The International Inventory of Villancico Texts,” en *Toward a Histoiy of the Sapanish Villancico* Harmony Park Press, Warren, Michigan, 1997.

LAMBEA, M. y JOSA, L.: "Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1155-1166.

-----: "La cuestión de la semitonía subintelecta en CeroNe (El Melope y maestro, 1613)" en *Nassarre vol XII-2, 1996*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1996, p. 197-216.

-----: "Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor", *Revista de musicología XXII 1*, Madrid, 1999, p. 129-156

LA-RUE, J.: *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía el ritmo y el crecimiento formal*, Ed. Labor, Barcelona 1989.

LASALA CLAVER, F.J. DE: *Orihuela: los jesuitas y el Colegio de Santo Domingo*, Alicante, Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

LE GENTIL, PIERRE: *Le virelai et le villancio. Le problème des origines arabes*. Paris. Collection portugaise, 1954.

LEÓN TELLO, F.J.: "Fundamentos estéticos de la semiología musical del hombre y del cosmos", *Nassarre vol II-2, 1986*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, p. 135-148.

-----: *La teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, csic, Madrid 1974.

LOLO, B.: "Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia" en *RM Vol XV, 1992, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1992, p.195-208.

-----: "Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión" en *RM Vol XX-I, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.278-300.

-----: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones Universidad Autónoma, Madrid, 1990.

LOPEZ CALO, J.: "Barroco-Estilo Galante-Clasicismo" en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 3-30.

-----: "El barroco musical español. Introducción general", en *Abrente, nº 21-22, 1989-1990*, A Coruña 1990, p. 145-165.

-----: *Historia de la Música española, 3. S. XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

-----: *Índices de la Revista Tesoro Sacro Nacional 1917-1978*, SEdeM, Serie B, nº 2, 1983.

-----: *La música en la Catedral de Burgos Vol X. Música II. Polifonía a capella*, Caja de ahorros del Círculo Católico, Burgos 1999.

-----: *La música en la Catedral de Burgos Vol XI. Música II. Siglo XVII*, Caja de ahorros del Círculo Católico, Burgos 2000,

-----: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI, vol I*, Granada, 1963.

-----: *La música en la Catedral de Santiago, Vol I*, Diputación provincial de A Coruña, A Coruña 1992.

-----: "Manierismo y Barroco", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", Vol I*, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Madrid 1987, p. 351-356.

- LÓPEZ CANO, R.: “Los tonos humanos como semióticas sincréticas” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1167-1186.
- LÓPEZ GARCÍA, J.L.: “Obras de Indalecio Soriano Fuertes (1788-1851) en los archivos musicales de las catedrales de Murcia y de Orihuela (Alicante)”, *Nassarre vol III-2*, 1987, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 61-94.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a C.: “El Coliseo de comedias de la Calle Meca” en *Oleza*, Orihuela 1995, s/p. También consta en BARCELÓ JIMÉNEZ, J.: *Historia del Teatro en Murcia*, Murcia, 1958.
- LLOBREGAT CONESA, E.A.: *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1999.
- LLORENS ORTUÑO, S.: *Libro de privilegios y reales mercedes concedidas a la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2001.
- MANZANO ALONSO, M.: *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*, Alpuerto, Madrid, 1995.
- MARÍN, M.A.: “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (SS. XVII-XVIII)” en *RM Vol XXIII-2*, 2000, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2000, p 103-130.
- : “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el s. XVIII”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universitat de Valencia, Valencia 2005.
- MARTIMORT, A.G.: *La Iglesia en Oración*, Editorial Herder, Barcelona 1992.
- MARTÍN MORENO, A.: “Algunos aspectos del barroco musical a través de la obra teórica de F. Valls (1665?-1747)”, en *AM, XXXI-XXXII*, p. 157-194.
- : “Algunos aspectos del barroco musical a través de la obra teórica de F. Valls (1665?-1747)”, en *AM, XXXI-XXXII*, p. 157-194.
- : “El padre Feijoo y los músicos españoles del s. XVIII”, en *AM XXVIII-XIX*, p. 221-242.
- : *El Padre Feijoo y las ideas musicales del s. XVIII en España*, Instituto de estudios Orensanos, Ourense, 1976.
- : *Historia de la Música Española. El S. XVIII*, Alianza, Madrid, 1995
- MARTÍNEZ GIL, C.: “Ofrécese Compañía de Ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)” en *RM Vol XIX*, 1996, n^o 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.105-132.
- MARTÍNEZ, GLORIA: *El villancico en la catedral de Cuenca*. Cuenca, Escuela Normal, 1971.
- MARTÍNEZ GOMIS, M.: *La Universidad de Orihuela, 1610-1807*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1999.
- : *Universidades del Antiguo Reino de Valencia. T 2, Orihuela y Gandía*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.
- MARTÍNEZ MILLÁN, M.: “Los maestros de capilla de la Catedral de Cuenca”,
- : *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial, Cuenca 1988.
- : *Historia musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 1988. REPE
- MARTÍNEZ TORNER, E.: *Danzas Valencianas*, Centro de Estudios de Historia del país Valenciano, Barcelona, 1938.

MAS GALVAÑ, C.: "Artesanía, manufacturas y actividades comerciales", en *Historia de la provincia de Alicante, IV Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia 1985, p. 125-210.

MASSIP I BONET, F.: *La Festa d'Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d'Elx, Alicante, 1991.

MATEU Y LLOPIS, F.: *La moneda española: Breve Historia monetaria de España*, Barcelona, 1946,

MEDINA, A.: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid 2001.

MENÉNDEZ TORRELLAS, G.: "Disonancias en el Concierto de los Cielos. Elaboraciones de la armonía de las esferas en el siglo XVII" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1047-1060.

MESSIAEN, O.: *Traité du Rythme. Vol. I*. Paris, 1995.

MICHELS, U.: *Atlas de música, Vol I y II*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

MIRANDA, R.: "Aves, ecos, alientos y sonidos: Juan Inés de la Cruz y la Música" en *RM Vol XIX*, 1996, nº 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.84-104.

MITJANA, R.: *La música en España (arte religioso y arte profano)*, Madrid, CDM INAEM, 1993.

-----: "La Musique en Espagne" en *Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique. Vol. IV*, ed. Lavignac & Lionel de la Laurencie, Paris, 1920, p. 1913-2400.

MOL, JAIME: "Los villancicos cantados en al Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del XVII". *Anuario Musical*, XXV, 1970, pp. 81-96.

MOLINA LÓPEZ: *Murcia y el Levante español*, Murcia 1978.

MONTANER AMORÓS, J.: *Los resellos: las monedas españolas reselladas en el mundo*, Valencia 2000.

MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, JOSÉ: *Compendio Histórico Oriolano*, Manuscrito fechado en 1794 y conservado en el Archivo de la Caja Rural Central de Orihuela.

MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, JOSÉ (1745-1828) – MESEGUER IRLES, T.: *Nuestra Señora de Monserrate y la fundación de la santa Iglesia Catedral de la Ciudad de Orihuela: datos históricos recopilados de la obra en 14 volúmenes escrita por Josef Montesinos Pérez-Martínea de Orumbella; traducidas y copiadas por Trino Meseguer Irles*, Orihuela 1986

MORALES, M. y KENYON de PASCUAL, B.: "Música instrumental del siglo XVIII en el Archivo de Música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)" en *Nassarre vol XII-2*, 1996, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1996, p. 283-314.

-----: "Música instrumental del siglo XVIII en el Archivo de Música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)" en *Nassarre vol XIII 1-2*, 1997, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1997, p. 210-268.

MORALES, N.: "El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración" en *RM Vol XX-1*, 1997, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.417-431.

MORENO AGUADO, E.. "El texto como problema" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología"*

Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.585-596.

MUNETÀ, L. M^a: “Música Polifónica en la catedral de Albarracín durante los s. XVI y XVII” en *Nassarre vol I-1*, 1984, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1984, p. 25-58.

-----: “La música sacra en la época del Padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín”, *Nassarre vol II-1*, 1985, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1985, p. 53-70

-----: “Evolución de la modalidad desde el gregoriano al s. XVIII”, en *Nassarre vol XI, 1-2*, 1995, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1995, p. 345-366.

-----: “La Colegiata de Alcañiz” en *Nassarre vol XII-2*, 1996, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1996, p. 315-330.

NAVARRO MALLEBRERA, R., y NAVARRO ESCOLANO, A. M^a: “Catálogo de documentos relativos a la música y a los músicos en la Festa d’Elx-Arxiu Històric Municipal d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1989. p. 203-234.

-----: “Consell, Clavari, electes y portaestandarte: aproximación a la historia interna de la Festa d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1987. p. 55-67.

NAVARRO MALLEBRERA, R., y TORRES ZAPICO, M^a: R.: “Músicos y cantores en el s. XVII: Aproximación a la historia interna de la Festa d’Elx”, en *Festa d’Elx*, 1989. p. 57-64.

NAVARRO MALLEBRERA, R y VIDAL BERNABÉ, I.: “Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela”, en *Ayudas a la Investigación 1986-1987, Arqueología, Arte y Toponimia, vol III*, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Prov. de Alicante, 1987, p.269-284.

-----: “El Arte en los territorios de la actual provincia de Alicante durante la Edad Moderna”, en *Historia de la provincia de Alicante, IV Edad Moderna*, Ediciones Mediterráneo SA, Murcia 1985, p. 399-521.

NAVARRO, R.: *Maestros de capilla de la Catedral de Cuenca desde el s. XVI hasta hoy*, Cuenca 1974.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en España: arquitectura y liturgia*, Barcelona, Lunwerg, 2004.

NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Visor Dis SA, Madrid 1992.

NEUMANN, F.: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey, 1978.

NICOLAU BAUZÀ, J.: “Órganos de la Parroquia de los Santos Juanes” en *Cabanilles, n° 7*. Valencia, 1983, p.5-12 y 23-25.

NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos. I La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, Murcia 1984.

-----: *Santas Justa y Rufina en la Historia de Orihuela*, Orihuela, Caja Rural Central, 1999.

OJEDA NIETO, J.: *El patrimonio de la Catedral de Orihuela*. Orihuela 1997.

PALACIOS GAROZ, J.L.: *El último villancico barroco valenciano*, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, 1995.

-----: *Estética musical del Barroco tardío valenciano. José Pradas Gallén (1698-1757)*, Universidad de Málaga, Málaga, 1991.

-----: *La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión*, Archivo de Arte Valenciano, Valencia 1992. No se encuentra.

-----: *Federico Olmeda un maestro de capilla atípico*, Instituto Municipal de Cultura, Burgos, 2003.

PALACIOS SANZ, J.I.: "Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol I-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.901-930.

-----: "Relación de maestros de capilla y organistas de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)" en *RM Vol XIX, 1996, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.47-83.

PALENCIA SOLIVERES, A.: *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*, Alicante 1996.

PALISCA, C.V.: "Early History of "Baroque" as a Musical Term", en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 61-62.

PARAÍSO, I.: "Fundación del Canon métrico: El Arte Poética Española, de Juan Díaz Rengifo", en *Retóricas y poéticas españolas, siglos XVI-XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2000, p. 47-93

PEDRAZA, P.: "Contrarreforma y Barroco" en *Cuadernos Hispanoamericanos nº 395*, Madrid 1983, p. 454-457.

PEDRELL, P.: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, 1909, p. 75-111.

PEDRERO-ENCABO, A.: "Los 30 essecizi de domenico Scarlatti y las 30 Tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias" en *RM Vol XX-1, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.373-391.

PEÑAS GARCÍA, M.C.: "Los Acuña, una familia de músicos" en *RM Vol XIX, 1996, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.179-208.

PERPINYÁ, Salvador: "Antigüedades y Glorias de la Villa de Elche", ms 1705, transcripción de Vicent J. Escartí i Gabriel Sansano, (Arxiu del Reial Convent de Predicadors de València).

PÉREZ APARICIO, M^a. C.: "El clero valencian y la Guerra de Sucesión" en *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo, Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 4 al 8 de octubre de 1976*, Universidad de Oviedo, Oviedo 1976, p. 62-63.

PEREZ BERNA, J.: "La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?" en *RM vol XXI, nº2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1998, p. 553-572.

-----: *La Rondalla de San Pascual y las danzas de tradición oral de Albaterra*, Ayuntamiento de Albaterra, Albaterra, 2007.

PÉREZ PRIETO, M.: "La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750" en *RM Vol XVIII, 1995, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995, p. 145-173.

PINA CABALLERO, C.I.: "Órganos y organeros en Murcia entre los reinados de Felipe V y Carlos III: algunas fuentes documentales" en *Nassarre vol XXII, 2006*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2006, p. 507-528.

PINGARRÓN SECO, F.: "La música en la Parroquia de San Martín de Valencia (s. XVI-XX)" en *Cabanilles nº 2-3*, Valencia, 1982, p. 43-44.

PINTO, R.: *Manual del Luthier*, Parragón, Barcelona 1988.

- PLA ALBEROLA, P. J.: "La población alicantina en los s. XVI al VIII", en *Historia de la Provincia de Alicante*, Ed Mediterráneo SA, Murcia 1985.
- POPE, ISABEL: "Musical and Metrical form of the Villancico", *Anuales musicologiques*, II (1954), pp. 189-214.
- : "El villancico polifónico", estudio en *Cancionero de Upsala* Colegio de México, 1944.
- PRATS REDONDO, C.: "V. Murcia" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 889 y ss.
- PUYANA, R.: "Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti", en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 51-60.
- QUEROL GAVALDÁ, M. (moderador): "Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas" en *Symposium internacional "La Música para teatro en España" Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 459-562.
- : "La música religiosa española en el siglo XVII" en *Kgr. Ber.* Roma, 1950.
- : *Trascripción e interpretación de la polifonía española de los s. XV y XVI*, Servicio de Publicaciones de Educación y Ciencia, Madrid 1975.
- QUEROL ROSSO, L.: *La poesía del Cancionero de Upsala*, Tesis presentada para el grado de doctor en Filosofía y Letras, sección de Ciencias Históricas, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, Valencia 1932.
- QUILIS, A.: *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona 1989.
- RAMÍREZ, J.A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Orihuela, Patronato Angel García Rogel, 1978.
- RAMOS LÓPEZ, P.: "Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII" en *RM Vol XX-I, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.231-243.
- : "Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Unicersitat de Valencia, Valencia 2005.
- RIFÉ i SANTALÓ, J.: "En torno a los antecedentes del tono al Santísimo Sacramento "Quedito Passito" de Miguel López (1669-1723)" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.885-901.
- : "La música en Girona durante la visita del Archiduque Carlos de Austria" en *RM Vol XX-I, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.331-341.
- RIPOLLÉS, V.: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d'Estudis cataláns, Barcelona 1935.
- RIVAS CARMONA, J.: "El trascoro: de muro a capilla", en *Actas del simposio Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, Fundación Barrié, A Coruña 2001, p. 204
- ROBLEDO, L.: "Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro" en *Symposium internacional "La Música para teatro en España" Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 489-499.

-----: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 63-76.

RODRÍGUEZ TRANCOSO, R.: *Inventario de fondos notariales*, Valencia, Generalitat valenciana, 1986.

ROIG-FRANCOLÍ, M.A.: "Teoría , Análisis, Crítica: Reflexiones en torno a ciertas lagunas en la Musicología Española" en *RM Vol XVIII, 1995, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995, p. 11-30.

ROMERO NARANJO, F.J. y BILBAO RIGUERO, J.B.: Aportación al Archivo Musical de la S.I. Catedral del Salvador de Orihuela, Transcripción de las obras musicales y estudio cronológico y rastrológico de las marcas de agua, Trabajo inédito depositado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

ROSEN, Ch.: *Formas de Sonata*, Labor SA, Barcelona 1987.

ROZEMBLUM, J. L.: "Introducción a la metodología analítica contemporánea", *Nassarre vol II-2, 1986*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, 149-178

RUBIO MERINO, P.: "Los Archivos eclesiásticos en España: el pasado el presente y el futuro" en *IGLESIA Y RELIGIOSIDAD EN ESPAÑA: HISTORIA Y ARCHIVOS, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara 2002, p. 555-590.

RUBIO, S.: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, 1976.

-----: *Desde el Ars Nova al s. XVI, Historia de la Música española, 2*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

-----: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*. Instituto de Música Religiosa, Cuenca, 1979.

-----: *La Polifonía Clásica. I Paleografía. II Formas musicales*, El Escorial, Madrid 1956.

RUIZ DE ELVIRA, ISABEL Y GUILLEN BERMEJO, CRISTINA: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Nacional del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1990.

- *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII* (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992).

RUIZ JIMÉNEZ, J. y BONASTRE, F.: "V. Navarro, Antonio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 988.

RUSSELL, C. H.: "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain" en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente, Vol I*, Madrid, 1987, p. 385-403.

RUWET, N.: "Methodes d'analyse en musicologie" en *Revue belge de musicologie* 20, 1966, p. 65-90.

-----: "Methods af Analysis in Musicology", en *Music Análisis* 6, 1987, p. 3-36.

-----: "Théories et méthodes dans les éthudes musicales, quelques remarques rétrospectives et préliminaires" en *Musique en jeu* 17, 1975, p. 11-36.

-----: *Langage, musique, poésie*, Seuil, París 1972.

SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE: *España y Europa en el s. XVII, dirección introducción y notas de Quintín Aldea Vaquero*, Dtº Enríque Flórez, CEM, Madrid 1986.

SÁEZ VIDAL, J.: *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*, Alicante, Diputación Provincial, 1999.

SÁNCHEZ PORTAS, J.. *Archivos parroquiales de Orihuela (El Salvador, Santa Justa y Santiago, Valencia, Consellería de Cultura, 1999.*

-----: *Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela, Orihuela 1982.*

SÁNCHEZ SISCART, M.: "Aportaciones sobre el oratorio español en el s. XVIII" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2874-2880.

-----: "El villancico en la teoría literaria y musical del s. XVIII" en *Nassarre-VI, 2, 1990*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1990, p. 169.

-----: "El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII" en *Nassarre vol VI-2, 1990*, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1990, p.165-188.

-----: "Evolución formal del villancico y oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas" en *Recerca Musicològica IX-X, 1989-90*, Barcelona 1990, p. 327-340.

-----: "Notas sobre la evolución del concepto de "Mímesis" en la teoría musical española del XVIII" en *RM Vol XX-I, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.393-400.

SANHUESA FONSECA, M^a.: "Carlos II y las "Danzerías de la Reyna": violones y danza en las postrimerías de la Casa de Austria" en *RM Vol XX-I, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones" Madrid 8-10 de Mayo de 1997*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997, p.261-274.

-----: "El tratado *Falsas practicables para músicos* (manuscrito, 1651) de Jayme Ciervo" en *RM Vol XIX, 1996, nº 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1996, p.329-353.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El coro de la Catedral de Orihuela*, Valencia, Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1999.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y MARTÍN CASELLES, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Valencia, Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1986.

SHEARON, S.: "Nicola Fago and the neapolitan musical environment of the early settecento" en *RM Vol XVI, 1993, nº 1*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1993, p.2914-2920.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: "Las obras de Haendel relacionadas con España" en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol II*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 31-38.

-----: "Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (a. 1614-1647)" en *RM Vol XXV-I, 2002*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2002, p.129-142.

-----: "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)" en *Symposium internacional "La Música para teatro en España" Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 547-558.

SIERRA PÉREZ, J.: "La interpretación *alternatim* del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Ecorial" (siglos XVI-XVII)" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos*

interdisciplinarios de la Musicología Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.621-642.

-----: "La música de escena y tonos humanos en el Monasterio de El Escorial", en *La Música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Symposium (1/4 -IX-1992), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses (EDBS), 1992, pp. 267-319.

-----: "La música escénica en El Escorial. El Padre Antonio Soler y la tradición calderoniana" en *Symposium internacional "La Música para teatro en España"* Cuenca 30 de octubre-2 de noviembre de 1986, RM Vol X-nº2, 1987, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1987, p. 563-580.

-----: "Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico" en *Nassarre XVII 1-2*, p. 115-154.

SOLER, J.M.: *La antigua capilla musical de Santiago de Villena*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1969, p. 7-36.

SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la Música española*, Madrid, 1856.

STEIN, L.K.: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Vol I*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 357-370.

STRAHLE, G.: "Parodia y policoralismo en la "Misa de Batalla" de Joan Cererols" en *Nassarre vol VII-1*, 1991, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1991, p. 133-162.

SUÁREZ -PAJARES, J.: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750, Vol I*, Ediciones del ICCMU, Madrid 1998.

SUBIRÁ, J.: "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico". *Revista de literatura*, XXII, 1962, pp.5-27.

SUREDA, J. (dir.): *Historia del Arte español, VII. El Siglo de Oro. El sentimiento de lo barroco*, Planeta-Lunwerk, Barcelona 1996.

-----: *La época de las catedrales. El esplendor del gótico. Historia del Arte Español, vol V*, Editorial Planeta, Barcelona 1995, p. 52.

TERUEL, M.: *Vocabulario Básico de la Historia de la Iglesia*, Ed. Crítica, Barcelona 1993.

TORRENTE, A.: "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740" en *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid 2000, p. 87-94.

TORRENTE, A. y MARÍN, M.A.: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Edition Reichenberger, Kassel 2000.

TORRES FONTES, J.: *Repartimiento de Orihuela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *Villancicos galegos da Catedral de Santiago*, Edición do Castro, A Coruña 1990.

VALLS i SUBIRÁ, O.: *Paper and Watermarks in Catalonia*, Amsterdam 1970.

-----: *Historia del papel en España*, Madrid, 1982.

VALERO MARTÍNEZ, P.: *Orihuela monumental*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, 2001.

VARELA BOTELLA, S.: *Conservación y restauración de la Catedral del Salvador y su torre campanario*, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic, 1998.

VARIOS AUTORES: *IGLESIA Y RELIGIOSIDAD EN ESPAÑA: HISTORIA Y ARCHIVOS*, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en

Archivos, Guadalajara 2001, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara 2002:

VAZ, J.: “A interpretação das batalhas ibéricas para órgão do s. XVII: Uma leitura da “Batalha famosa” do manuscrito M 143 da Biblioteca Municipal do Porto” en *Nassarre vol XXII*, 2006, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 2006, p. 643-652.

VAZQUEZ DE PRADA, V.: *Historia económica y social de España, Vol III, Los siglos XVI y XVII*, Confederación española de Cajas de Ahorros, Madrid 1978.

VERA AGUILERA, A.: “Polifonía profana en la corte de Felipe IV y el Convento del Carmen de Madrid: el *Libro de tonos Humanos* (1656)” en *RM Vol XXV-2*, 2002, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2002, p. 405-438.

VICENTI HERRERA, J.A.: *Catálogo general de monedas españolas. Tomo I 1475-1700*, Madrid 1999.

VIDAL BERNABÉ, I.: *Escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Instituto Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante 1999.

-----: “Un dibujo inédito de Bartolomé Albert *El Joven* para la Catedral de Orihuela”, en *Revista Alquibla*, nº 5, 1999, Orihuela, 1999, p. 95-110.

VILAR RAMÍREZ, J.B.: *Aproximación a la historia contemporánea de Orihuela y su obispado*, Orihuela Patronato Angel García Rogel, 1999.

-----: *El Cardena Luis Belluga*, Ed. Comares SL, Granada 2001.

-----: *Los Siglos XIV y XV en Orihuela*, Orihuela, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 2001.

-----: *Orihuela una ciudad levantina en la España moderna*, Orihuela Patronato Angel García Rogel, 1999.

-----: “Historia de la diócesis de Orihuela” en *Historia de las diócesis valencianas* (CÁRCEL, V.: coord), BAC, Madrid 2007.

VILAR, J.B. y SÁNCHEZ PORTAS, J.: “La urna del monumento auarístico de Stª Justa, obra del escultor francés Antonio Duparc” en *Moros y Cristianos*, Orihuela 1980, p. 33-34.

VILLANUEVA, C.: *Los villancicos gallegos*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994.

VIÑA, L. DE LA: *La Universidad de Orihuela en el s. XVIII*, Alicante Diputación Provincial, 1999.

VIRGILI BLANQUET, Mª. A.: “Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII” en *Nassarre vol III-2*, 1987, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 95-106.

VIZUETE MENDOZA, J. C.: “la iglesia en la Edad Moderna. Sobre el número y condición de los eclesiásticos”, en *IGLESIA Y RELIGIOSIDAD EN ESPAÑA: HISTORIA Y ARCHIVOS*, *Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Guadalajara 2002, p. 41-71.

VOLTES, P.: *El Archiduque Carlos de Austria Rey de los Catalanes*, Barcelona, Aedos 1953.

VOLTES, P.: *Historia de la economía española hasta 1800*, Madrid, Ed. Nacional, 1972.

-----: *La Guerra de Sucesión en Valencia*, Instituto Alfonso “El Magnánimo”, Dip. Prov. de Valencia, Valencia 1964.

-----: *La Guerra de Sucesión*, Ed. Planeta, Madrid 1990.

-----: *Tablas cronológicas de la Historia de España*, Barcelona, Ed. Juventud, 1980.

ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Institución Alfonso el Magnánimo Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1960.

ZALDÍVAR GRACIA, A.: "Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María. El sexto modo cantado siempre con bemol", *Nassarre vol III-1*, 1987, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1987, p. 203-226
-----: "Bases para una discusión entre lo terminológico y lo metodológico" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología" Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Vol 1-2*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 2001, p.1019-1038.

-----: "Escuela Música de Fray Pablo Nassarre y la Música de las esferas", *Nassarre vol II-1*, 1985, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1985, p. 115-138.

ZUDAIRE HUARTE, C.: "El músico aragonés agustín de Sesé (-, 1654). Su testamento y otros músicos Sesé de la Catedral de Pamplona", *Nassarre vol II-2*, 1986, Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza 1986, p.187-198.

Universidad de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen III

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Historia del Arte
Área de Música

La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666 – 1727)

Volumen III

Tesis doctoral presentada por D. Juan Pérez Berná
Dirigida por la Prof^a. Dr^a. D^a. M^a. Pilar Alén Garabato

Santiago de Compostela, 2007

TESIS DOCTORAL.
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

CONTENIDO DE LOS VOLÚMENES.

VOLUMEN I

Abreviaturas

Preámbulo de la Tesis Doctoral.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La Catedral de Orihuela.

- p.1 Capítulo I: **La creación de la Catedral de Orihuela.**
p. 16 Capítulo II: **Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.**
p. 34 Capítulo III: **Beneficios e Instituciones Económicas.**

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.

- p. 52 Capítulo IV: **Precisiones terminológicas.**
p. 73 Capítulo V: **Configuración de la Capilla de Música.**
p. 130 Capítulo VI: **Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.**

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 Capítulo VII: **Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
p. 195 Capítulo VIII: **La Música durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.**

PARTE SEGUNDA.

El Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231 Capítulo IX: **Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**

VOLUMEN II

Introducción al Segundo Volumen.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 Capítulo X: **El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- P. 491 Capítulo XI: **La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 Capítulo XII: **Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 547 Capítulo XIII: **Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico.**
- p. 580 Capítulo XIV: **Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 610 Capítulo XV: **Análisis músico-textual global.**
- p. 680 Capítulo XVI: **Análisis músico-textual particular.**

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 Capítulo XVII: **Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 809 Capítulo XVIII: **Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía

- p. 839 Capítulo XIX: **Conclusiones.**
- p. 855 **Bibliografía y fuentes.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..
- “Toquen a embestir”
- “¡Al dormir el sol!”
- “¡Ah de las flores!”
- “Los moriscos como han visto”
- “¡Qué nuevas armonías!”
- “¡Oh quien fuera serafín!”
- “Marche el campo.
- “¡Qué misterio se esconde!”
- “En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

TESIS DOTORAL: LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA:
LAS COMPOSICIONES EN ROMANCE DE MATHIAS NAVARRO (ca1666-1727).

INDICE

PRIMER VOLUMEN.

Contenido de los volúmenes

Abreviaturas

p. I	Preámbulo.
p. II	1. Objeto de estudio.
p. VI	2. Estado de la cuestión.
p. XI	3. Objetivos.
p. XIII	4. Fuentes Musicales y Documentales.
p. XVI	5. Método.
p. XVII	6. Pautas analíticas.
p. XIX	7. Dificultades.
p. XIX	8. Agradecimientos.

PARTE PRIMERA.

Orihuela, su Catedral, su Capilla de Música y Mathias Navarro.

Bloque 1: La catedral de Orihuela.

p. 1	CAPÍTULO I: La creación de la Catedral de Orihuela.
p. 1	Introducción
p. 2	1. Antecedentes de la catedral de Orihuela: 1250-1564.
p. 2	1.1 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Castilla (1250-1304)
p. 2	1.1.1 Incorporación a la Corona de Castilla.
p. 3	1.1.2 Inclusión de los templos de Orihuela en el Patronato Real de la Corona de Castilla.
p. 5	1.2 Periodo precatedralicio bajo la Corona de Aragón (1304-1516).
p. 5	1.2.1 Anexión de Orihuela al Reino de Valencia.
p. 6	1.2.2 Creación de la Gobernación y Baylía de Orihuela.

p. 8	1.2.3 La Erección en Colegiata del templo principal de Orihuela.
p. 13	1.3 Periodo Precatedralicio bajo la Casa de Austria (1516-1564.)
p. 16	CAPÍTULO II: Contexto histórico, social y cultural de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 16	1. Límites del obispado, evolución entre 1564 y 1750, y valoración del mismo en el contexto hispano.
p. 20	2. El Colegio-Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.
p. 23	3. El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.
p. 26	4. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.
p. 26	4.1 Apogeo.
p. 28	4.2 Postración.
p. 31	4.3 Recuperación.
p. 34	CAPÍTULO III: Beneficios e Instituciones Económicas.
p. 36	1. Dotación, Beneficios e Instituciones Económicas de la Catedral de Orihuela.
p. 37	1.1 La Fábrica de la Catedral.
p. 39	1.2 La Quinta Casa.
p. 40	1.3 Mensa Capítuli o del Cabildo.
p. 42	1.3.1 Renta de la Mensa destinada a colaciones.
p. 47	1.3.2 Renta de la Mensa destinada a gastos.
p. 47	a) Gastos destinados a sostener beneficios eclesiásticos.
p. 49	b) Gastos aplicados a oficiales, asalariados e infantes de coro.

Bloque 2: La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela

p. 52	CAPÍTULO IV: Precisiones terminológicas.
p. 52	1. La “Música”.
p. 52	2. El “Gobierno” de la “Música”.
p. 53	3. Terminología relativa al ingreso en la “Música”.
p. 54	4. Terminología referida a rango jerárquico y labores musicales.
p. 55	4.1 Denominaciones referentes al rango jerárquico.
p. 56	4.2 <i>Ministril</i> y <i>ministriles</i> .
p. 58	5. Términos económicos.
p. 60	5.1 Tipos de <i>percasos/percances</i> .
p. 62	6. Funciones Ordinarias, Extraordinarias y de Fuera.
p. 62	6.1 Funciones Corales Ordinarias y Días de “Música”.
p. 64	6.2 Funciones Corales Extraordinarias.
p. 64	6.3 Funciones “de Fuera”.
p. 65	7. Procedimientos de remuneración de los miembros de la “Música”.
p. 65	7.1 <i>Percasos/percances</i> correspondientes a los “Días de Música”.
p. 65	7.2 <i>Percasos/percances</i> y <i>porciones</i> correspondientes a Funciones Extraordinarias.
p. 68	7.3 <i>Percasos/percances</i> en funciones “de Fuera.”
p. 68	8. Cálculo de los emolumentos correspondientes a los músicos en cada una de las funciones.
p. 70	9. El Apuntador de la “Música”.
p. 73	CAPÍTULO V: Configuración de la Capilla de Música.
p. 74	1. Antecedentes de la “Música”: la práctica musical durante el Periodo Colegial.
p. 77	2. Peculiaridades de la “Música”.
p. 84	3. Los miembros de la “Música”: rango, dotación y funciones.
p. 86	3.1 El “Coro Catedralicio” y los músicos que lo integraban entre 1565 y 1745.
p. 89	3.2 Los capellanes músicos.
p. 90	3.2.1. Diferencias entre los Capellanes Reales y del Número.

p. 90	a) Provisión de Capellanía Real y del Número: oposición y adjudicación.
p. 93	b) Dotación y prelación de las Capellanías Reales y del Número.
p. 94	c) Privilegios
p. 95	3.2.2 Funciones musicales de los Capellanes Reales y del Número.
p. 95	a) Maestro de Capilla.
p. 100	b) Sochantre
p. 105	c) Cantores del Primero y Segundo Coro.
p. 107	3.3 Los Infantes Músicos.
p. 116	3.4 El oficial organista.
p. 119	3.5 Funciones musicales de la Capellanía de Hernández y Oliver.
p. 122	3.6 Los beneficios destinados a acólitos y sus funciones musicales.
p. 124	3.7 Los asalariados músicos.
p. 124	3.7.1 Los instrumentistas y ministriles asalariados.
p. 124	a) Dotaciones salariales.
p. 125	b) Procedimiento de admisión de Ministriles e Instrumentistas asalariados.
p. 128	3.7.2 Los cantores asalariados
p. 128	3.8 Los músicos admitidos o acogidos sin sueldo.
p. 130	CAPÍTULO VI: Remuneración económica y contexto ideológico de la “Música”.
p. 130	1. Magnitud de los <i>percasos/percances</i>.
p. 132	1.1 Magnitud de los percances corales de los capellanes músicos.
p. 135	1.2 Magnitud de los percasos/percances de música.
p. 137	1.3 Magnitud de la <i>porción</i> .
p. 138	1.4 Multas y penalizaciones.
p. 139	2. Valoración de las partidas económicas aplicadas a la "Música".
p. 140	3. Organización de la capilla de Música de la Catedral de Orihuela: contexto material e ideológico.
p. 140	3.1 Factores ideológicos e históricos.
p. 140	a) Influencia de las ideas contrarreformistas.
p. 141	b) Influencia de los “usos locales” y valencianos.

- p. 142 c) Interpretación ideológica de la organización de la “Música”.
- p. 144 3.2 Factores económicos y sus consecuencias.

Bloque 3: El magisterio de Mathias Navarro.

- p. 147 **CAPÍTULO VII: Datos biográficos de Mathias Navarro de Alarcón.**
- p. 147 **1. Ascendencia familiar y establecimiento en Elche.**
- p. 147 1.1 Identificación de su familia.
- p. 149 1.3 Ascendencia paterna y materna.
- p. 154 1.3 Fecha de Nacimiento de Mathias Navarro.
- p. 154 1.4 Luis Navarro en Elche y sus vástagos.
- p. 159 **2. Periodo de infancia y formación de Mathias Navarro: desde su nacimiento (circa 1666) hasta 1686.**
- p. 159 2.1 Periodo de formación en Elche.
- p. 160 2.2 Últimos años del magisterio de Jerónimo Comes en la Catedral de Orihuela.
- p. 162 2.3 Jubilación de Comes y nombramiento de Roque Monserrat como maestro de Capilla sustituto.
- p. 165 2.4 Relevancia y trayectoria de Roque Monserrat, maestro de Mathias Navarro.
- p. 168 2.5 Incorporación de Navarro a la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.
- p. 168 a) Infante de Colorado y tiple: 1678-1682.
- p. 170 b) Como corneta admitido sin sueldo: 1682-1686.
- p. 171 c) Formación de Navarro entre 1678 y 1686.
- p. 173 **3. Actividad de Mathias Navarro como maestro de Capilla.**
- p. 173 **3.1 Desarrollo del magisterio en la Capilla de Elche**
- p. 173 a) Nombramiento de “Mestre de Capela” en Elche
- p. 176 b) Desarrollo del magisterio de la Capilla de Elche.
- p. 179 **3.2 Magisterio en Orihuela: 1692-1727.**
- p. 179 3.2.1 Nombramiento como maestro interino: 1692-1696
- p. 181 3.2.2 Posesión del Beneficio de Capellán Real anejo al magisterio de Capilla: 1696.

p. 183	3.3.3 Incidencias en el periodo inicial de su magisterio: 1696-1710
p. 183	a) Solicitud de permisos para la composición de villancicos y conclusión del incidente con el Capellán Real Ribes.
p. 185	b) Nombramiento de Mestre de Capela de Elche en 1699.
p. 186	3.3.4 Incidencias entre 1711-1727.
p. 186	a) Mathias Navarro, apoderado del Infante Madrona.
p. 187	b) El magisterio de Navarro durante el episcopado de Castilblanch.
p. 188	4. Situación social y relevancia posterior de Mathias Navarro.
p. 188	4.1 Situación económica de Mathias Navarro en 1727.
p. 190	4.2 Personalidad y valoración de Navarro en vida.
p. 193	4.3 Prestigio posterior de Navarro.
p. 195	CAPÍTULO VIII: La "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro: 1692-1727.
p. 195	1. Vicisitudes históricas durante el magisterio oriolano de Mathias Navarro.
p. 196	1.1 La "Música" durante la primera etapa del Magisterio de Navarro.
p. 196	a) Influencia de la Escuela Valenciana.
p. 197	b) Los Problemas de la Guerra de Sucesión.
p. 201	1.2 Segunda Etapa del Magisterio: 1711-1727.
p. 202	a) 1711-1714. Máxima influencia del Cardenal Belluga.
p. 208	b) 1714-1718 Episcopado de don José Espejo y Cisneros.
p. 211	c) 1718-1727. En el Episcopado de Castilblanch.
p. 212	2. Estudio analítico de la evolución de la "Música".
p. 212	2.1 Evolución de la Sección vocal durante todo el magisterio.
p. 216	a) Los cantores entre 1692 y 1707.
p. 217	b) Los cantores entre 1707 y 1717.
p. 218	c) Los cantores entre 1718 y 1722.
p. 218	d) Los cantores entre 1723 y 1727.
p. 218	2. 2 Evolución de la sección instrumental durante todo el magisterio.
p. 223	3. La Guerra de Sucesión y su repercusión en la "Música".
p. 223	3.1 Efectos económicos.
p. 224	3.2 Efectos humanos: procedencia de los músicos.
p. 226	4. Factores de la transformación experimentada por la "Música" durante el magisterio de Mathias Navarro.

PARTE SEGUNDA.

Catálogo del romance ceremonial de Mathias Navarro en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

- p. 231. **CAPÍTULO IX: Catalogación del romance ceremonial de Mathias Navarro conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.**
- p. 233 **1. Descripción de los legajos.**
- p. 233 **2. Contenido de la portada.**
- p. 235 a) Rúbrica
- p. 235 b) Forma
- p. 235 c) Título y dedicatoria.
- p. 235 d) Autor
- p. 236 e) Intérpretes
- p. 236 f) Fecha
- p. 237 **3. Terminología empleada en la catalogación.**
- p. 237 3.1 Número de catálogo y título normalizado.
- p. 239 3.2 Transcripción del *incipit* musical.
- p. 240 3.4 Signatura de partitura y signatura de partichela.
- p. 240 3.5 Forma musical normalizada (RISM 140) y relación abreviada de voces e instrumentos (RISM 160, 180 y 190).
- p. 242 3.6 Dedicación ceremonial.
- p. 242 3.7 Datación diplomática.
- p. 242 3.8 Relación de voces e instrumentos.
- p. 243 3.9 Epígrafe e *incipit* textual de cada movimiento.
- p. 243 3.10 Tonalidad.
- p. 244 3.11 Notación tonal.
- p. 244 3.12 Otras informaciones.
- p. 245 3.13 Catalogación de Climent.
- p. 245 **4. Índices del Catálogo.**
- p. 246 4.1 Índice formal.
- p. 253 4.2 Índice alfabético del Catálogo.
- p. 258 **5. Catálogo**

SEGUNDO VOLUMEN

Introducción 2ª Parte.

PARTE TERCERA

El análisis del romance ceremonial de Mathias Navarro.

Bloque 1: El Contexto ceremonial.

- p. 465 **CAPÍTULO X: El contexto espacial y temporal del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 465 **1. El contexto espacial: la Catedral y su entorno urbano religioso y civil.**
- p. 465 1.1 La Catedral.
- p. 468 1.2 Dedicación de las capillas catedralicias.
- p. 471 1.3 El lugar de la Academia y de la Práctica de la “Música”.
- p. 472 1.4 Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la “Música”.
- p. 475 1.5 Relación de la catedral con su entorno.
- p. 478 **2. El contexto temporal.**
- p. 478 2.1 El ceremonial de la catedral de Orihuela.
- p. 478 2.2 Horario diario y calendario anual.
- p. 478 2.2.1 Horario diario del ceremonial catedralicio.
- p. 480 2.2.2 Funciones diarias.
- p. 481 a) Hora de Prima y Vísperas
- p. 482 b) Hora de maitines
- p. 483 c) Hora de la Misa Conventual o Mayor.
- p. 484 **2.2.3 Ceremonias no diarias.**
- p. 484 a) El Asperges.
- p. 485 b) La misa de Nuestra Señora.
- p. 485 c) La salve.
- p. 486 d) Exposiciones del Santísimo.
- p. 486 e) La misa de San Sebastián y de las Almas
- p. 487 f) La Kalenda.
- p. 488 g) Doblas y Aniversarios.
- p. 488 h) Ceremonias procesionales.

p. 489	i) Ceremonias fuera de la Catedral
p. 489	j) Ceremonias eventuales
p. 491	CAPÍTULO XI: La práctica musical en el ceremonial de la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.
p. 491	1. “Los Días de Música”
p. 491	1.2 Los rasgos de la música según el rango ceremonial.
p. 493	1.2.1 Música ceremonial polifónica en las fiestas de seis capas o Dobles de Primera Clase.
p. 493	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 493	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 495	1.2.2 Música polifónica en las fiestas de cuatro capas o dobles de segunda clase.
p. 495	a) Ceremonias durante el día previo.
p. 495	b) Ceremonias durante el día de la festividad.
p. 496	1.3 El Calendario de la Música.
p. 496	1.3.1 Días o fechas fijas de música.
p. 502	1.3.2 Días o fechas móviles de música.
p. 504	1.3.3 Presencia de la música en las diferentes horas.
p. 506	2. Presencia y función del “romance ceremonial” en al ámbito oriolano.
p. 506	2.1. Denominación.
p. 507	2.2. Origen y función del romance ceremonial en Orihuela.
p. 512	2.3. Presencia del romance ceremonial en el ámbito oriolano.
p. 512	2.3.1 El romance ceremonial en la Misa.
p. 523	2.3.2 Romance ceremonial en las celebraciones del Corpus.
p. 515	2.3.3 Romance ceremonial en las celebraciones de Navidad.
p. 515	a) El villancico de Kalenda.
p. 516	b) Los villancicos de Maitines.
p. 517	c) El romance ceremonial del día de Navidad.
p. 518	2.3.4 Romance ceremonial en otras celebraciones.

Bloque 2: Análisis formalista.

- p. 520 **CAPÍTULO XII: Análisis y criterios de transcripción: notación de compases y figuras.**
- p. 520 **1. Notación y transcripción de compases y figuras: problemática y aspiraciones.**
- p. 520 a) Problemática inicial.
- p. 521 b) Aspiraciones de la transcripción.
- p. 522 **2. Análisis del “uso” métrico de Navarro.**
- p. 523 **2.1 Definición de Tiempo y Compás.**
- p. 523 **2.2 Grafía de los “Tiempos” modernos.**
- p. 524 **2.3 Análisis de la grafía de los compases mensurales.**
- p. 525 2.3.1 Coincidencias de la notación métrica mensural usada por Valls y Navarro.
- p. 526 2.3.2 Fundamentos de los rasgos irregulares del “uso” métrico mensural de Valls y Navarro.
- p. 533 **2.4 Articulación interna de los Tiempos mensurales y modernos.**
- p. 536 **2.5 Modificación del metro inicial en el transcurso de una composición.**
- p. 537 **2.6 El problema de la reducción de las figuras.**
- p. 539 **2.7 Modificación de la duración de una figura concreta.**
- p. 540 **3. Procedimiento de transcripción de compases y figuras.**
- p. 540 **3.1 Resumen del análisis y pauta de transcripción aplicada.**
- p. 543 **3.2 Tabla de transcripción de los compases mensurales..**
- p. 545 **3.3 Relación temporal entre los compases mensurales.**
- p. 545 **3.4 Relación temporal entre los compases mensurales y los modernos.**

p. 547	CAPÍTULO XIII: Análisis y criterios de transcripción: notación melódica, acórdica y del contingente interpretativo.
p. 547	1. Análisis y criterios de transcripción del material melódico y acórdico
p. 547	1.1 Planteamiento teórico de referencia
p. 549	1.2 Notación “modal” y resultado “tonal”.
p. 549	1.2.1 Procedimiento de “apuntación” de los Tonos.
p. 550	1.2.1 Cadencias y accidentales.
p. 554	1.3 Identificación y uso del cifrado.
p. 555	1.3.1 Cifrado que afecta a la naturaleza de la especie del acorde o a la duplicación de alguna nota constitutiva del mismo.
p. 555	1.3.2 Cifrado que resulta de la presencia de disonancias.
p. 557	2. Símbolos gráficos especiales.
p. 558	3. El elemento tímbrico y su notación.
p. 558	3.1 Terminología tímbrica.
p. 560	3.2 Identificación del contingente interpretativo.
p. 562	3.3 La “disposición” de los intérpretes vocales.
p. 565	3.4 La “disposición” de los intérpretes instrumentales.
p. 565	3.4.1 Función del coro instrumental implícito entre 1692 y 1713.
p. 568	3.4.2 Función de los coros instrumentales implícito y explícito entre 1713 y 1727.
p. 570	3.4.3 Interpretación de los “acompañamientos”.
p. 573	3.4.4 Función de instrumentos esporádicos.
p. 573	3.5 Ámbitos vocales e identificación de los instrumentos.
p. 573	3.5.1 Ámbito de las partes vocales.
p. 574	3.5.2 Identificación organológica de los instrumentos de la “Música” durante el magisterio de Navarro.
p. 579	3.6 Términos que alteran la emisión natural del sonido.

p. 580	CAPÍTULO XIV: Análisis de los factores que definen la identidad formal del romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 580	1. La estructura y la forma: terminología analítica.
p. 581	1.1 Conceptos formales y estructurales en el contexto teórico de Mathias Navarro
p. 583	1.2 Terminología analítica aplicada a la estructura.
p. 585	1.3 Terminología de la clasificación formal.
p. 585	2. Análisis de los factores que configuran la identidad formal.
p. 586	2.1 Importancia del factor ceremonial.
p. 587	2.1.2 Dedicaciones ceremoniales del romance de Mathias Navarro.
p. 588	a) Romance dedicado al <i>Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo</i> .
p. 589	b) El romance dedicado al Santísimo Sacramento.
p. 590	c) El romance dedicado a Nuestra Señora y otras advocaciones marianas.
p. 592	d) Romance a la Ascensión y a Santas Justa y Rufina.
p. 592	e) El romance reutilizado.
p. 593	2.2 El factor textual: identificación de las estructuras literarias presentes en el romance ceremonial de Mathias Navarro.
p. 594	2.2.1 Configuraciones poemáticas vinculadas al villancico.
p. 602	2.2.2 Cantadas y óperas.
p. 603	2.3 El factor musical: estructuras en el romance de Mathias Navarro.
p. 604	2.3.4 Identificación de las estructuras musicales.
p. 610	CAPÍTULO XV: Análisis músico-textual global.
p. 611	1. Romance de “tono alegre”.
p. 613	1.1 Rasgos músico-textuales de los villancicos de chanza.
p. 629	1.2 Rasgos músico-textuales de los villancicos jocosos.
p. 631	1.3 Rasgos músico-textuales de la jácara.
p. 633	2. Romance de “tono serio”.
p. 633	2.1 El villancico.
p. 650	2.2 Los Solos y los Dúos
p. 653	2.3 Las cantadas.

p. 662	2.5 Ópera o Villancico en Ópera.
p. 663	2.6 Trovas
p. 663	2.7 “Disposición” del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8 Elementos comunes del discurso musical del romance de “tono serio”.
p. 666	2.8.1 Aplicación de los principios retórico-musicales en el romance de Navarro.
p. 667	2.8.2 Procedimientos retóricos organizativos.
p. 669	2.8 3 Procedimientos retóricos ornamentales
p. 675	2.8.4 Procedimientos retóricos significativos.
p. 680	CAPÍTULO XVI: Análisis músico-textual particular.
p. 684	1. Análisis de nº 1511, Villancico a 12 “Toquen a embestir” dedicado a las Santas Justa y Rufina.
p. 694	2. Análisis de nº 1327, Dúo <i>¡ Ah de las flores!</i>, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora..
p. 698	3. Análisis de nº 1345, villancico a 4 “<i>Al dormir el sol</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 701	4. Análisis de nº 1437, Villancico de chanza a 8 “<i>Los moriscos como han visto</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 705	5. Análisis de nº 1487, villancico de Kalenda “¡Qué nuevas armonías!”
p. 711	6. Análisis de nº 1459, Cantada a Dúo “¡<i>Oh quien fuera serafín!</i>” a Nuestra Señora.
p. 725	1. Análisis de nº 1446, Villancico a siete con instrumentos “<i>Marche el campo, toque al arma</i>”Al Santísimo Sacramento.
p. 735	8. Análisis de nº 1486, Villancico en ópera “¡<i>Qué misterio se esconde, en la región de oriente!</i>”, al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.
p. 761	9. Análisis del nº 1412 Cantada para tenor e instrumentos “<i>En el refulgente trono</i>”, dedicada al Santísimo Sacramento.

Bloque 3: Análisis crítico.

- p. 777 **CAPÍTULO XVII: Cronología estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 777 **1. Procedimientos de datación.**
- p. 778 **2. Aplicación del procedimiento de datación absoluta**
- p. 778 **2.1 Composiciones sujetas a este procedimiento.**
- p. 780 **3. Elementos de datación relativa.**
- p. 783 **3.1 Aplicación del procedimiento de datación relativa**
- p. 785 **4. Evolución cronológica del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 795 **5. Desarrollo cronológico de los rasgos musicales.**
- p. 795 **5.1 Primera etapa: 1692-1710. Barroco Pleno.**
- a) Métrica.
- b) Sistema armónico.
- c) Forma, estructura y textura musical vocal.
- d) Instrumentos.
- p. 800 **5.2 Segunda etapa: 1711-1727. Barroco Tardío.**
- a) Métrica.
- b) Armonía.
- c) Forma, estructura y textura musical.
- d) Escritura vocal e instrumental.
- p. 809 **CAPÍTULO XVIII: Valoración del romance ceremonial de Mathias Navarro y de su magisterio en la evolución estilística musical y artística de su entorno cercano.**
- p. 809 **1. Apuntes sobre el entorno artístico: el Manierismo y el Barroco figurativos en la Gobernación de Orihuela.**
- p. 812 **2. Apuntes sobre los magisterios y evolución de la Música entre 1565 y 1727.**
- p. 813 **3. Rasgos estilísticos de la producción oriolana entre 1562 y 1609.**
- p. 813 **3.1 Cronología de los Periodos y Maestros de Capilla.**
- p.814 **3.2 Plantilla de la Música**
- p. 818 **4. La “Música” durante el Barroco Inicial y sus maestros de Capilla.**
- p. 820 **4.1 Cronología de los maestros de Capilla durante el Barroco Inicial.**

- p. 823 **4.2 Evolución de la “Música” durante el Barroco Inicial 1609-1676.**
- p. 825 **5. Barroco Pleno. 1676/78-1710.**
- p. 826 **5.1 Maestros de Capilla.**
- p. 826 **5.2 La “Música” durante el Barroco Pleno 1676-1710.**
- p. 831 **6. El Barroco Tardío entre 1711 y 1727.**
- p. 831 **6.1 La “Música” entre 1711 y 1727.**
- p. 832 **7. Transformación de la plantilla de la “Música” durante el magisterio de Navarro.**
- p. 837 **8. Lectura simbólica del estilo policoral en las fuentes pictóricas oriolanas coetáneas.**

PARTE CUARTA

Conclusiones, Fuentes y Bibliografía.

- p. 839 **CAPÍTULO XIX: Conclusiones.**
- p. 839 **1. Rasgos que singularizaban la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela.**
- p. 842 **2. Evolución estilística de la Capilla Oriolana entre 1565 y 1727.**
- p. 845 **3. Mathias Navarro un “ilicitano de adopción”.**
- p. 846 **4. Rasgos evolutivos de la Capilla oriolana durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 848 **5. Función ceremonial de las composiciones en romance en la Catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro.**
- p. 850 **6. Evolución estilística del romance ceremonial de Mathias Navarro.**
- p. 855. **FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.**

VOLUMEN III

Introducción al Tercer Volumen.

PARTE QUINTA Anexos y apéndices

Bloque 1: Anexos.

- p. 883 Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**
- p. 897 Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**
- p. 904 Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

- p. 917, 1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**
- p. 963, 2. Archivo Histórico de Orihuela.
- p. 992, 3. Archivo de Santa María de Elche.
- p. 997, 4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Bloque 3: Apéndice Musical.

- p. 1117 1. Transcripción de fuentes musicales..

“Toquen a embestir”

“¡Al dormir el sol!”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo.

“¡Qué misterio se esconde!”

“En el refulgente trono”.

2. Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

“Toquen a embestir”

“¡Ah de las flores!”

“Los moriscos como han visto”

“¡Qué nuevas armonías!”

“¡Oh quien fuera serafín!”

“Marche el campo”.

“En el refulgente trono”.

“¡Qué misterio se esconde!”

ABREVIATURAS.

Fuentes

13-XII-1678: Fecha de un Acuerdo.

ACO: Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, en Archivo de la Catedral de Orihuela.

ALEND A: *Manual del Archivero, Tomo Iº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

ALEND A II: *Manual del Archivero, Tomo IIº*, manuscrito de 1607, en ArCO.

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

ArCO: Archivo de la catedral de Orihuela.

ArHE: Archivo Histórico de Elche.

ArHO: Archivo Histórico de Orihuela.

Arm: Armario.

bar: barchilla.

Cavdº : Cabildo

ch : cahíz

CN: Capellán del Número

CR: Capellán Real

Decrev. et Decreverunt etiam

Decrevt. Decreverunt

dhº :dicho

DICC I: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol I* manuscrito conservado en ArCO.

DICC: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol II* manuscrito conservado en ArCO.

Dn : Don

ettª : etcétera

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

fol: folio.

Ilmª: Ilustrísima

LECO: Libro de Entierros de la Catedral de Orihuela, en ArCO.

Leg: legajo.

LF: Libro de Fábrica

Lizdº : Licenciado

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

M: Maestro de Capilla

Nª Sª: Nuestra Señora

pª :para

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

PN: Protocolo notarial.

Rdº :Reverendo

Rl : Real (título Real)

Smº Sctº: Santísimo Sacramento

Sr.:Señor

Stª Iglª: Santa Iglesia

V.: Voz de un diccionario.

Vicº :vicario

vol: volumen.

Monedas

d: Dinés (valenciano)/ dineros (castellano)

D: Ducados

diec: Real Dieciocheno o dieciocheno

L: Libras
mrv: maravedís
R: Real de plata o de a dos.
Rv: Real de vellón.
s: Sous (valenciano)/Sueldos (castellano)

Musicales

#: sostenido
A 3v., a 4v. etc: a 3 voces, a 4 voces, etc.
A: Contralto (denominación técnica)
abué: oboe
acomp.: acompañamiento
AM: Anuario Musical.
Arm 1#: armadura con fa sostenido
Arm 1b: armadura con si bemol.
Arm 2#: armadura con fa y do sostenidos.
Arm 2b: armadura con si y mi bemol.
Arm 3#: armadura con fa, do y sol bemoles.
Arm 3b: armadura con si, mi y la bemoles.
Arm nat: armadura sin alteraciones.
Arm: armadura.
arp: arpa
B: Bajo (denominación técnica)
b: bemol
CA: Contralto (denominación histórica)
CB: Contrabajo (denominación histórica)
cifr.: cifrado
Claves altas: sistema de notación de claves altas.
Claves bajas: sistema de notación de claves bajas.
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: notas musicales (siempre en mayúscula).
Fa#: nota fa sostenido.
gen.: general
inst: instrumentos/ instrumentales
instrum: instrumentos/ instrumentales
Nassarre: Revista Nassarre de Musicología.
org: órgano
RM: Revista de la Sociedad Española de Musicología.
S: soprano (denominación técnica)
SEdeM: Sociedad Española de Musicología
Sib: nota si bemol.
SibM: Si bemol Mayor.
Sibm: Si bemol menor.
T: Tenor (denominación técnica)
Ti: Tiple (denominación histórica)
Tn: Tenor (denominación histórica)
vl: violín
vlc: violón

Introducción al Tercer Volumen

Este volumen contiene materiales adicionales a los textos de los dos precedentes. Estos materiales por adicionales, no son menos importantes, pues permiten una mejor comprensión de los aspectos expuestos en esta investigación.

Este Tercer Volumen consta de tres bloques cada uno de ellos con formato y contenido diverso. Son los siguientes.

Bloque 1: Anexos.

Contiene tres textos que amplían cuestiones expuestas en los Capítulos I, III y VIII, respectivamente, y que se han traído aquí para no entorpecer el discurso. El último de ellos tiene formato de tabla.

Anexo al Capítulo I. **El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.**

Anexo al Capítulo III. **Importe de los percaços de boixart o corales.**

Anexo al Capítulo VIII: **Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro.**

Bloque 2: Apéndice documental

Contiene una selección de los documentos manejados y ordenados según su procedencia en cuatro epígrafes:

1. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Miscelánea.**

II

2. Archivo Histórico de Orihuela.
3. Archivo de Santa María de Elche.
4. Archivo de la Catedral de Orihuela: **Acuerdos Capitulares.**

Se ha intentado en lo posible ordenarlos cronológicamente según su contenido. Por esta razón los documentos correspondientes al Archivo de la Catedral de Orihuela se reparten en dos grupos que abren y cierran respectivamente este bloque. Se sitúan en último lugar los documentos procedentes de las actas capitulares no sólo por su volumen, sino también porque su contenido abarca todo el periodo que cubren los restantes documentos.

Por estas mismas razones el orden del epígrafe de Acuerdos Capitulares es diferente al resto. Los tres primeros presentan cada documento por separado, ordenados y numerados. En el último los contenidos se ofrecen también en una sucesión cronológica pero encabezados por la fecha en que se redactaron, e intercalándose textos procedentes del Diccionario de Acuerdos con otros de los Libros de Acuerdos.

Al inicio de cada epígrafe se explican los procedimientos de transcripción y presentación.

Bloque 3: Apéndice Musical.

Este bloque incluye en formato de partitura y disco compacto nueve composiciones de diferentes formas y cronología.

a) Transcripción de fuentes musicales.

La transcripción se ha realizado según los criterios expuestos en los capítulos correspondientes. La realización de la misma, tal y como se expone en el Preámbulo, data de hace años, en un momento en que me “familiarizaba” con el programa informático Encore, de ahí que algunas presenten texto manuscrito.

Estos materiales se utilizaron en el Concierto celebrado el 17 de mayo de 2003 en Elche, para el cuál también se dispuso de los juegos de partichelas transcritos y que obran en mi poder.

Los materiales que se ofrecen son los siguientes:

“Toquen a embestir”
“¡Al dormir el sol!”
“¡Ah de las flores!”
“Los moriscos como han visto”
“¡Qué nuevas armonías!”
“¡Oh quien fuera serafín!”
“Marche el campo”.

“¡Qué misterio se esconde!”
 “En el refulgente trono”.

b) Interpretación de fuentes musicales: registro sonoro digital en solapa del Volumen III.

Se trata de una grabación extraída de un vídeo doméstico y que no se ha sometido a procesos digitales de mejora del sonido. Como grabación en directo presenta los habituales problemas que conlleva una interpretación de estas características, incluida la indisposición de algún cantante.

Me encargué tanto de la selección y transcripción como de la interpretación de este concierto, de la cuál fui director. Se trata por lo tanto de un elemento más de la investigación. En esta interpretación se aplicaron los principios métricos expuestos en este trabajo, lo cuál sirvió para constatar la viabilidad “artística” e interpretativa de los mismos, así como la validez de los procedimientos de transcripción.

Destacar por último la dificultad de este repertorio, especialmente el policoral. Mi agradecimiento a todos los que intervinieron en él por su entusiasmo y entrega. La grabación incluye los registros de las siguientes composiciones:

“Toquen a embestir”
 “¡Ah de las flores!”
 “Los moriscos como han visto”
 “¡Qué nuevas armonías!”
 “¡Oh quien fuera serafín!”
 “Marche el campo.
 “En el refulgente trono”.
 “¡Qué misterio se esconde!”

Parte Quinta:
Anexos y apéndices.

Bloque 1. ANEXOS

ANEXO CAPÍTULO I.

El sistema monetario corriente y de cuenta, presente en las Fuentes Documentales de la Catedral de Orihuela.

Durante los s. XVI-XVIII se utilizaron dos sistemas monetarios denominados respectivamente de cuenta y corriente. El sistema de cuenta estaba integrado por valores imaginarios, y servía para establecer el valor de rentas o salarios. El sistema de cuenta lo integraban las monedas corrientes o de curso legal, que se acuñaban en oro, plata o vellón (cobre), en cada uno de los reinos peninsulares. La relación entre ambos se establecía a partir del valor ínfimo, que permitía la materialización en moneda corriente de los valores expresados en el sistema de cuenta.

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 Moderna¹. Este sistema tenía a la libra como la unidad de mayor valor, que se fraccionaba en 20 sous/sueldos y 240 dines/dineros; dicho de otra forma: la libra contenía 20 sous/sueldos y el sous/sueldo 12 dines/dineros, que era la fracción ínfima².

Durante la Edad Media los Monarcas de la Corona de Aragón establecieron esta equivalencia como sistema monetario corriente, incorporándose Valencia al mismo cuando se produjo su anexión en el S. XIII. Sin embargo a partir del S. XIV la evolución de la acuñación de moneda en las cecas de la Corona de Aragón se apartó de este sistema monetario; en la Ceca de Valencia sólo la moneda de vellón que constituía la fracción mínima, se acuñó con el valor del dinero, mientras que el oro y la plata se acuñaron con valores diferentes a la libra y el sueldo; de este modo durante los S. XIV al

¹ La identidad de este sistema monetario aparece con total claridad en el siguiente fragmento del *Manual del Archivero* por Joseph Alenda, F.21v:

A la Mensa de esta colegiata se aplicó una renta de 3113 Libras de la cuál se asignaron 2602 Libras 5 sueldos 6 dineros a colaciones, y a gastos 510 Libras 14 sueldos 6 dineros.

² BELTRÁN, A.: *Introducción a la Numismática Universal*, Ediciones Istmo, Madrid, 1987. p. 598-610. (p. 598) La Libra era la unidad de peso en Roma, (equivalía a 327 grs. Aproximadamente). En época carolingia se estableció como unidad monetaria equivalente a 20 sueldos y 240 dineros, y desde entonces fue usada en muchos países, entre ellos en el reino de Aragón (Libra jaquesa de cuenta, de 20 sueldos de dineros jaqueses. (p. 607) El sueldo (solidus) también fue introducido por Carlomagno como unidad de moneda de plata equivalente a 12 dineros de vellón. En Valencia recibe como en Francia la denominación de sou. (p. 592) El dinero (denario) era una pieza de vellón de 1 o 2 grs. de peso que se extendió por toda Europa Occidental entre los s. IX y XIII; era la unidad de base del sistema formado por la libra, el sueldo y el dinero, valiendo el sueldo 12 dineros. (p. 597). La Jaquesa o dinero jaqués, la moneda de vellón aragonesa que recibe ese nombre porque su acuñación se inició en Jaca por Sancho Ramírez. La mitad del dinero jaqués recibía el nombre de menut o miaja. (p. 610) El vellón era una aleación de plata y cobre que dominó el dinero medieval. Apelativo del real español de 34 maravedís, moneda ínfima de vellón en Castilla.

XIX, los valores de la libra y el sueldo permanecieron únicamente como *monedas imaginarias* o de cuenta mientras que el dinero en razón de ser moneda de cuenta y corriente servía de vínculo entre ambos sistemas³.

La notable diversidad de pesos y denominaciones experimentada por las acuñaciones valencianas de oro, plata y vellón desde el S. XIV, concedió paulatinamente al patrón monetario de la libra una importancia capital para calcular la dotación anual de salarios y colaciones, que finalmente se liquidaban en la monedas de curso legal⁴. De esta forma la liquidación de los salarios y colaciones expresados en este sistema se calculaba según la relación del *dinero* con el resto de monedas acuñadas (vellón, plata y oro) en el Reino de Valencia.

Para establecer el valor en moneda corriente de las cantidades expresadas en el patrón de la libra es necesario precisar el valor de las acuñaciones que circularon en Valencia durante el periodo estudiado, especialmente de aquellas que aparecen mencionadas en las fuentes documentales de la Catedral de Orihuela y de su entorno. Igualmente resulta necesario establecer la equivalencia del sistema de la libra con el sistema de cuenta y corriente castellano para valorar correctamente los emolumentos que percibían los miembros de la Música.

1. Monedas corrientes acuñadas en el Reino de Valencia y en las Coronas de Aragón y Castilla.

Las monedas acuñadas y de curso legal en el Reino de Valencia entre el S. XV y S. XVIII fueron las siguientes:

1.1 Monedas de oro

a) El Florín.

En la Corona de Aragón durante los S. XIV y XV, se acuñaron las piezas de oro según el modelo de la moneda de oro florentina de la época denominada florín⁵. En 1346 por Pedro IV el ceremonioso adaptó la moneda de oro florentina como modelo

³ MATEU Y LLOPIS, F.: *La moneda española: Breve Historia monetaria de España*, Barcelona, 1946, p. 213.

⁴ DICC, V.*organista*, 1677, Acuerdo de 1-II-1677: *Hacen relacion del Acuerdo de 7 de Xbre y de ser el salario ordinario de 50L en moneda de plata de este Ryno, que paga la Fabrica pororganista; cinco cahices de trigo en el granero del molino; y 10L de la Mensa; y 12 L por arpista que pagan ambas Fabrica mayor y menor de esta St^a Iglesia en dicha moneda.*

⁵ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 595. Florín. Moneda de oro de Florencia, con la flor de lis de la ciudad, acreditada en el mediterráneo hasta la introducción del ducado veneciano. Iniciado en 1252 con peso de 3'52 grs. , fue imitado por toda Europa y especialmente en Aragón.

para todas las acuñaciones de este metal que se realizaran en las cecas de los territorios de la Corona de Aragón. Esta medida normalizadora no se extendió a las acuñaciones de otros metales que se mantuvieron en cada uno de sus reinos como hasta entonces, calculándose en cada uno de ellos el valor del florín según sus respectivas acuñaciones de plata y vellón⁶.

Durante los S. XIV y XV la monedas de oro castellana se acuñaba en según otros modelos siendo sus denominaciones Enrique o castellano (435 mrs) y Dobla de la Banda (335mrs); El florín valía 240 maravedís (mrs) castellanos⁷.

b)El Ducado y sus variantes.

Los Reyes Católicos adoptaron para sus territorios como moneda de oro el modelo veneciano denominado ducado, que fue acuñado en Valencia entre 1487 y 1491. El ducado pesaba 3'5grs y su ley era muy pura pues ascendía a 23Kl $\frac{3}{4}$. Se acuñó en tres tipologías: el doblón o doble ducado (o de a dos) o *excelente* (denominación castellana) equivalía a dos ducados y pesaba 7grs, el ducado o medio excelente y el medio ducado o cuarto de excelente. Esta medida no fue exclusiva de las Coronas Castellana y Aragonesa; a partir de finales del S. XV “las unidades monetarias de oro de la mayor parte de los Estados de la Cristiandad tenían una paridad de peso y ley, cualquiera que fueran sus tipos y denominaciones. La diferencia que había entre los valores internacionales estaba en lo que podría llamarse *apreciación del ducado*, respecto de la moneda de vellón (dineros o cobres de cada país), que eran la base efectiva del sistema monetario. Por ejemplo el ducado valía 24 sueldos en Barcelona y 21 sueldos en Valencia⁸, y en castilla 375 maravedís⁹.

En ducados y libras indistintamente aparecen expresadas en el manual de Alenda las rentas de la diócesis y Cabildo de Orihuela en el momento de su creación.

c) El Escudo.

La escasez del oro hizo que a partir de 1510 el conjunto de los monarcas europeos, salvo los Reyes Católicos, rebajaran la ley de las acuñaciones de este metal adoptando el modelo de la moneda de oro acuñada por Julio II denominada escudo y cuyo peso en oro era de 3'39 grs. Los comerciantes hispanos pidieron a sus monarcas que secundaran la medida y así en 1523 se acuñaron escudos (en Castilla) denominados

⁶ MATEU Y LLOPIS, F.: *La moneda española: Breve Historia monetaria de España*, Barcelona, 1946, .209-210.

⁷ *Ibidem*, p. 231.

⁸ *Ibidem*, p. 235.

⁹ HAMILTON, E.J.: *Guerra y precios en España 1651-1800*, Alianza editorial, Madrid, p. 67: “Por ejemplo, un real contenía 34 maravedís y un ducado 375 maravedís”.

de Carlos y Juana; su peso oscilaba entre 3'20 y 3'80grs y su ley era de 22Kl. Igualmente se fijó el valor del escudo en 350mrs. En Valencia en 1544 se fundieron ducados para hacer escudos, también llamados coronas; su ley era de 21Kl 7/8 (algo inferior al escudo castellano) y se fijó su valor en 30sueldos.

El doble escudo mantuvo el nombre y el peso del doblón (7grs). Se acuñaron también doblones de peso superior siendo denominados por su valor; así por ejemplo el Doblón de a ocho era una moneda de oro de ocho escudos¹⁰. En 1713 el Cabildo de Orihuela estimaba que un doblón de a ocho permitía costear el viaje y la estancia en Murcia durante ocho días a Mathías Navarro y dos músicos de su capilla:

Acuerdo de 14-IX-1713.

Decretaron que viajen a Murcia por lo menos durante ocho días el maestro de Capilla (Mathias Navarro) y los músicos Pedro Artigas y Luis Navarro, y para el gasto de desplazamiento y estancia *se les dé un doblón de a ocho restryéndolo el señor mayordomo, entregándoselo al Maestro de Capilla y que se solicite recobrarde la Fábrica se se puede dicho doblón de a ocho*¹¹.

En doblones de dos escudos se calculó la redención de las campanas de la catedral que habían sido requisadas por las tropas borbónicas. Como aparece en la siguiente referencia del Diccionario de Acuerdos la diversidad de acuñaciones de los doblones precisaba especificar su valor en escudos:

Acuerdo de 21-X-1706

Campanas de la Cath.

*Tomalas el Gefe del Exercito... en las Guerras de Sucesión: el cabildo da poder para buscar, y tomar a cambio deutorio, ò censo, a S.I., ochocientos doblones^, p^a su Redención, y otros gastos: V Felipe V, ô à 21 de 8bre ^ de 2 escudos cada uno*¹²

1.2 Monedas de plata: el Real.

La moneda de plata acuñada en los reinos hispanos desde finales de la Edad Media se denominó real¹³.

¹⁰ ArCo, LIBRO DE PESOS Y MEDIDAS: Se trata de un libro impreso en el s. XIX, pues contiene referencias a las monedas de Cádiz, que contiene fundamentalmente tablas de equivalencias, que en algún caso se acompañan con definiciones como la que sigue, p. 91 *Nota: Llámase Doblón de a 8 por tener 8 escudos de oro.*

¹¹ ACO, vol 16, fol. 470v. Acta de 14-IX-1713.

¹² DICC, V. *Campanas de la Cath.*, 1706, Acuerdo de 21-X-1706

¹³ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 605 V. Real. Moneda de plata (o de vellón) de numerosos estados europeos. En Castilla desde el s. XIV, y base del sistema monetario español hasta el s. XIX. Con múltiplos de a dos, de a cuatro y de a ocho. De a diez, con Felipe II en Cerdeña. Existe el real de oro, originalmente en Francia (royal); también en Mallorca desde Jaime II, en Navarra con Carlos el Malo y en Sicilia con Juan II y Fernando el Católico. Real de vellón en Castilla, como 1/20 del duro. José I ordenó que las monedas de oro y plata llevaran su valor en reales.

Los Reyes Católicos en 1475 fijaron en 30 mrs el valor del Real de todos sus reinos¹⁴. Este valor se alteró al llegar la dinastía Habsburgo; “las primeras monedas acuñadas en las casas de la moneda castellana bajo la nueva dinastía fueron los reales de plata de 11 dineros y 4 granos (93’06 por ciento) de ley, pesando 1/67 de un marco (el tipo emitido en España y las Indias desde 1497 hasta 1686)”, y cuyo valor era de 64 mrs¹⁵. Esta moneda se denominaría habitualmente real de plata o real de a dos y su valor más frecuente sería desde el S. XVII de 68 maravedís¹⁶; la unidad de real acuñada en Castilla se denominaba real de vellón y su valor era de 34 mrs, justo la mitad del real de plata o de a dos¹⁷. Durante el reinado de Carlos II, se acuñaron reales de a ocho con menor cantidad de plata, siendo su valor de 12 reales de vellón¹⁸; estas monedas se denominaron respectivamente Marías por presentar el monograma de la Virgen superado por cruz¹⁹. En las actas capitulares he localizado dos referencias a una equivalencia semejante

En la Corona de Aragón también se acuñaron reales, recibiendo igual que en Castilla, diversas denominaciones. El Real Catalán fue acuñado en 1400 por Martín el Humano, y su valor era de 11 dineros²⁰; el Real d’Ardit era la décima parte de la libra catalana, y su valor era de 2 sueldos, equivalentes a 36 maravedís castellanos²¹.

Felipe II realizó una serie de reformas económicas tendentes a establecer la paridad del real de plata en todos sus reinos. En las Cortes de Monzón de 1564, las mismas que promovieron la creación de la diócesis de Orihuela, se promulgó el denominado Fuero Nuevo que abordaba entre otras cosas la acuñación de moneda²². Desde entonces y hasta bien entrado el S. XVIII no se modificó la relación establecida en la época de Felipe II entre el Real de plata y la libra valenciana y el maravedí castellano respectivamente. En un epígrafe posterior se aborda las correspondientes equivalencias a la luz de las fuentes documentales.

¹⁴ MATEU Y LLOPIS, F.: op. cit. p. 231.

¹⁵ HAMILTON: op. cit. p. 67 y 69

¹⁶ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, Espasa Calpe Ediciones, Madrid, 1915-2003, V. Real de plata.

¹⁷ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 610.

¹⁸ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA CALPE: V. Real.

¹⁹ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 599. V María. “Plata de Carlos II, con el monograma de la Virgen superado por cruz; las de 1 real se llamaron marietas”.

²⁰ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA CALPE: V. Real.

²¹ *Ibidem*, V. Real d’ardit.

²² BELTRÁN, A.: op. cit. p. 454-455.

Durante el periodo de la dinastía austriaca se acuñó en Valencia una moneda de plata equivalente a 18 dineros, por lo que se denominó *dieciocheno*²³; en Castilla recibió el nombre de real valenciano circulando en el S. XVIII con un valor equivalente a 12 cuartos y tres maravedís²⁴ (51 maravedís)²⁵. En las actas capitulares he encontrado dos referencias expresas a esta moneda; son las siguientes:

En 1680 se gratifica con *dihuit sous* (dieciocho sueldos), el valor de un dieciocheno por llevar el realejo en una procesión, posiblemente la del Corpus:

*Que lo mayordom de Capitol pague al. Mestre de capella de dita St^a Igl^a dihuit sous de moneda del present regne per altres tants que dit mestre a pagat per portar y llevar lo realejo als prossesions que se ha fet en lo mes de Juny passat y fins lo día de huy pera tocar aquell en dits prossesions*²⁶.

En 1691 un dieciocheno era considerado por el cabildo como un paga adecuada por acudir una función litúrgica. En este caso el dieciocheno era la moneda que se repartía a cada prebendado que acudía a maitines, tal y como figura en el siguiente acuerdo:

Acuerdo de 6-XII-1691:

*Que se dé un diezyochoeno à Mn. N. en ellos, como a los demás Prebendados: 6 de Xbre*²⁷

El Manual de Alenda estipulaba que en cada acto de Maytines se repartan por igual entre todos los asistentes (sea cual fuera su rango) 12 sueldos (144 dineros) añadiendo que *faltando algunos acrese a los presentes pero esta acresencia no puede pasar de 18 dineros. (...)*²⁸. De esta forma puede establecerse que en aquel diciembre de 1691, el número de asistentes a maytines era únicamente de ocho personas (144 dineros repartidos en lotes de 18 dineros, dan un total de ocho).

A partir de estos documentos se puede deducir que a finales del S. XVII un dieciocheno, constituía una cantidad razonable tanto para pagar la asistencia a un acto litúrgico intempestivo, como para que dos personas portaran en una procesión un instrumento musical de cierta envergadura.

²³ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA CALPE: V. Dieciocheno.

²⁴ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, V. Real.

²⁵ *Ibidem* V. Cuarto. "Moneda de vellón castellana cuyo valor era de cuatro maravedís".

²⁶ ACO, vol. 14, Acuerdo de 4-VII-1680.

²⁷ DICC, V. *Maytines*, 1691, Acuerdo de 6-XII-1691.

²⁸ ACO, ALENDA, J.: *Manual del Archivero, Tomo I^o (manuscrito de 1607) Folio 23r*: "(...) Maitines no va por dobleria sino que todos los que son prebendados y asisten les toca por igual tanto la dignidad como el canónigo el beneficiado y capellán. Señalan 12 sueldos "ques porcionibus que cabe a quatro dineros por prebenda (...) y faltando algunos acrese a los presentes pero esta acresencia no puede pasar de 18 dineros. (...)".

1.3 Monedas de vellón

“Originalmente el vellón era una aleación de plata y cobre usada para las monedas fraccionarias. A causa de la alteración del contenido de plata, fue reduciéndose poco a poco de la circulación hasta que quedó eliminado. El maravedí, originalmente una importante moneda árabe, se conservó como unidad de cuenta más pequeña del sistema monetario castellano”²⁹.

El cuarto era una moneda de vellón acuñada en Castilla y cuyo valor correspondía a cuatro maravedís³⁰; se denominaba también ochavo porque equivalía aproximadamente a la octava parte de un real³¹. Cuartillo era otra moneda corriente cuyo valor correspondía a un cuarto de real³².

El dinero o diner era la moneda corriente de menor valor acuñada en la Corona de Aragón. También recibía el nombre de menut o menudo que se aplicaba “a toda la moneda de cobre o de vellón de poco valor y en general a los dineros frente a la moneda valiosa”³³. Durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II el dinero valenciano y catalán compartían el mismo valor: la duodécima parte de un sueldo; el dinero acuñado en Barcelona presentaba en el anverso el busto del soberano y en el reverso la inscripción *es un diner*³⁴.

En dineros, o moneda de vellón valenciana, aparecen expresadas las distribuciones diarias en el Acta de 18-XI-1715, tal y como figura a continuación:

*Lo que al contrario se nota en las horas manuales habiendose contado en algún tiempo treinta sueldos al mes por canocical porcion despues cien sueldos se contaban en cada mesada y al presente quarenta sueldos por mesada que caben por cada un dia 16 dineros a los beneficiados y capellanes con muchos dineros que repartidos en primera tercera y sesta novena completas missa visperas salves, processiones missas de nuestra señora in sabato y de san sebastian solo cabe alguna meaja por cuyo corto interes se advierte poca aistencia a las horas manuales*³⁵.

2. Equivalencia entre monedas de cuenta y corrientes presente en las fuentes documentales.

²⁹ HAMILTON: op. cit. p. 67, nota 7.

³⁰ DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, V. Cuarto.

³¹ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 601.

³² DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, V. Cuartillo.

³³ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 600.

³⁴ DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA CALPE: V. Dinero.

³⁵ ACO, tomo 17, f.167v y ss., Acuerdo de 18-XI-1715.

Las fuentes documentales relacionadas con la catedral de Orihuela presentan escasas referencias a la relación de la libra con el real; sin embargo cuatro documentos datados en 1617, 1683, 1684, 1713 y 1715 revelan que a lo largo de ese periodo no se alteró la equivalencia entre la libra valenciana y el real de plata y de vellón.

El primero de ellos se trata de la Carta de gastos de las Fiesta de Santa María de Elche de 1617 presentada al Consell de dicha ciudad por el Clavario de ese año, y contenida en en *Llibre de les noves impositons posades per la festa de la Asuncio de Nostra Senyora. 1617*³⁶; en esta relación de pagos figuran los salarios en libras (moneda de cuenta) y su pago efectivo en moneda (corriente), estableciendo el valor de la libra en 10 reales.

En los Libros de Fábrica de la Catedral nº 1818 y 1819 correspondientes a los ejercicios de 1681-1682 y 1682-1683, figuran sendos certificados firmados respectivamente en 23-IX-1683 y 27-II-1684 por *Ginés Juan Portillo y Soto Generoso, Famila del Santo Oficio de la Inquisición de Murcia, Secretario de Su Majestad de la Sala de justicia, Jurados, Racional e Ilustre Consel General de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Orihuela*³⁷. En ambos la partida destinada al sastre Joseph Loçano en el texto se valora en *doze Reales y un cahiz de trigo* y al margen en *1L 4s 1cah* (1 Libra, 4 sueldos y 1 cahiz de trigo). Esta misma relación expresada de idéntica forma en el texto se repite en el Descargo de la Fábrica del año 1682-1683³⁸, y se expresa al margen en 1L 8s lo cuál indica que esta cantidad incluye los doce reales y el cahiz de trigo; este dato permite establecer el precio de éste en 1683 en 4 sueldos. El Fabriquero del año siguiente es más escueto pues sólo refiere la cantidad resultante de 1L 8s³⁹.

³⁶ NAVARRO MALLEBRERA, R, NAVARRO ESCOLANO, A.M.: “Consell, clavari, electes y portaestandarte: Aproximación a la historia interna de la Festa d’Elx” en *Festa d’Elx*, 1987, p. 55-67. Este documento se transcribe como Anexo nº 5 en las páginas 66-67.

³⁷ Estos dos Libros de Fábrica están renumerados, siendo la numeración posterior reciente a juzgar por su tinta. Las certificaciones a las que se alude son en ambos casos posteriores al ejercicio del Libro de Fábrica en que se insertan. Es posible que se cosieran aquí porque la información que certifican procedía de estos documentos. Es necesario constatar que la serie de Libros de Fábrica no está completa; se carece de los libros correspondientes a los ejercicios que median entre el 24 de junio de 1679 y el 24 de junio de 1682. Precisamente la información que proporciona esta certificación atañe en buena medida a ese periodo. La localización concreta de estos informes es: AHO, LF nº 1818, Ejercicio 1681-1682, f. 46 y ss (renumerado, originalmente s/f este documento), AHO, LF nº 1819, Ejercicio 1682-1683, f. 48r y ss (renumerado como 50r)

³⁸ AHO, LF nº 1819, Ejercicio 1682-1683, f. 27r (renumerado como 40r).

³⁹ AHO, LF nº 1820, Ejercicio 1683-84, f. 59r.

En el Libro de Mayordomía de la Catedral de Orihuela de 1713, se conserva un recibo en legajo suelto y con sig 169 en el que de nuevo se expresa que la Libra valía 10 reales. Su contenido es el siguiente

En Orihuela a 11 de Julio de 1713 como administrador que en ella soy del correo mayor de este Reyno y de esta su caja heresivido del Sr Canonigo Don Thomas Visedo Mayordomo de l Elte Cavildo eclesiástico veinte reales que he certificado de un pliego largo y de cuerpo para Madrid al Sr canonigo D. Juan Viudes y lo firmo
Son 2Lr
*Maximo Verdlm*⁴⁰

A partir de estos cuatro documentos se puede establecer que un real de plata equivalía a dos sueldos, es decir una décima parte de la libra, la misma equivalencia que presente en el documento de Elche redactado 70 años antes.

Esta equivalencia se expresa en otros términos en el Acta Capítular de 18 de Noviembre de 1715⁴¹; este documento enumera el importe de las colaciones de los diferentes miembros del Cabildo, denominándose como reales las cantidades que en el Manual de Alenda⁴² aparecen en como sueldos, manteniendo la cantidad y denominación de Libras y dineros. Esta contradicción es sólo aparente pues se debe a la doble acepción con la que se utilizaba el término *Real*, y que aparece reflejada en el Diccionario de Autoridades publicado en 1726 en los siguientes términos:

Real: Moneda de valor de treinta y cuatro maravedís que es la que hoy se llama real de vellón; pero no la hay efectiva. El real de vellón era moneda de cuenta como la libra en Valencia de forma que no había acuñaciones de ese valor. Y sigue: *En algunas partes de España se entiende por real el real de plata*⁴³, que por lo tanto era moneda corriente o acuñada.

La equivalencia entre el real de plata y el de vellón con el sueldo la explica en la voz *Sueldo* de la siguiente forma: *El sueldo que hoy se usa en Aragón vale medio real de plata*⁴⁴, es decir un real de vellón. Estas voces confirman las equivalencias expresadas en los documentos manejados y demuestran cómo todavía tenían validez en 1726, cuando se publica el Diccionario de autoridades, un año antes de la muerte da

⁴⁰ ArCO, Recibo sig 1696, en Libro de Mayordomía de 1713, en sig 1696

⁴¹ ACO, Tomo 17, f.167v y ss., Acuerdo de 18-XI-1715.

⁴² ALENDA I, f. 18 y ss.

⁴³ DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (DICCIONARIO DE AUTORIDADES), Publicado en Madrid en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, Año de 1726, edición facsímil de Editorial Gredos, Madrid 1984.V. Real.

⁴⁴ *Ibidem*, V. Sueldo.

Navarro. La única dificultad procede de la doble acepción del término *real*, lo que hace que sea el contexto lo que confirme si se trata de la moneda corriente de plata (real de plata), como ocurre con los documentos de 1617 y 1682-84, o de la unidad monetaria de cuenta (real de vellón), en el caso del acta de 1715. La única mención expresa a Reales de vellón que he localizado en las Actas Capitulares es la siguiente, datada en 8 de marzo de 1683:

Letra para Madrid de 1289Rls vellón (al margen)

*Decreverunt que se escriga a Mos. Avís traga una letra pera Madrid a favor de Dn. Isidoro Harnan de cantitat de mil doscents huitanta y nou reals de vello*⁴⁵

Es más frecuente encontrar el término *Real* sin calificativo alguno tal y como ocurre en el siguiente texto procedente del Acuerdo de 17-X-1714

Musicos (al margen)

*Decrevt. etiam que los mayordomos del punto anoten las faltas que hizieron los músicos instrumentistas asalariados en los dias y actos de su obligación y en particular en las Respnsos, y Aniversarios que se celebran por sus Mgdes., SS Obispos y SS. Capitulares, en las Procesiones de fuera y claustrales, en las que deven tocar los ministriles; multandoles por acda una falta tres sueldos irremisiblemente sino es, con justa causa, que conste a dichos mayordomos: cuyo apuntatº entregaran al Sr. Quinta Casero que por tiempo fuere para que la cantidad, que cada uno huviere perdido se la retenga descontandola de la ultima terzia que la quinta casa les corresponde por salario: Por quanto se à advertido faltan a muchos de los dichos actos de su primera obligación. Cuya resolucion entrará el Secretario a dichos mayordomos para su observancia y cumplimº y que estos cobran de la Fabrica el salario de 20 reales que anualmente se les tiene señalado por este apuntamº*⁴⁶.

En este caso la relación es muy clara por que en los libros de Fábrica figura el Apuntador percibían 2L por realizar la labor que tenía encomendada. A partir de ejemplos como este se puede establecer que el término Real alude a la correspondiente moneda de plata, y no al valor de cuenta normalmente denominado Real de vellón.

La relación entre la libra, el ducado y el escudo es más compleja, y en ella influyen las fluctuaciones de la economía y el precio del oro a lo largo de toda la Edad Moderna.

⁴⁵ ACO, vol. 14, fol 270r Acuerdo de 8-III-1683

⁴⁶ ACO, vol 17, fol. 66v , Acta de 17-X-1714

3. Cambios o equivalencias y situación económica durante el periodo del magisterio de Navarro.

A partir de los datos anteriores y de la estabilidad de ciertas partidas salariales entre 1565 y 1727, como las 60L asignadas por la Fábrica al Maestro de Capilla, se puede concluir que no hubo fluctuaciones notables en el valor del patrón económico de cuenta y su relación con el Real de plata. En otras palabras: la equivalencia entre la libra, el real de vellón y el maravedí de un lado y el real de plata por otro permaneció sin alteraciones entre 1617 y 1727. Todo ello indica que las alteraciones que experimentaron las dotaciones salariales aplicadas a ministriles durante esa misma etapa no estuvieron influidas por alteraciones monetarias sino por necesidades litúrgicas y estéticas. La equivalencia entre estos valores se resume en la tabla siguiente; (en negrita aparecen las monedas corrientes):

Ducado (cuenta)	Escudo (cuenta)	Libra (cuenta)	Sueldo (cuenta)	Dinero	Mrs (cuenta)	Rv (cuenta)	Rval o diecioceno	Real
			1	12	34	1		
			1 y 1/2	18	51	1 y 1/2	1	
			2	24	68	2	1 1/2	1
	1				350	10 y 6mrv		5 y 6mrv
1 D.					375	11 y 1mrv		5 y 35mrv
		1	20	240	680	20	13 diec y 6d	10

A partir de esta tabla se pueden establecer valoraciones económicas acertadas tanto dentro de la institución catedralicia como entre ésta y otras instituciones regnícolas y foráneas. La relación entre las monedas de cuenta y corrientes de la tabla precedente y las acuñaciones de oro que también se mencionan en las fuentes (doblon, doblón de a ocho, ducado y escudo) no presentan esta misma estabilidad. En el establecimiento de equivalencias entre ellas y la moneda de cuenta influyen las fluctuaciones de la economía y el precio del oro a lo largo de toda la Edad Moderna.

4. Evolución de la Economía a lo largo del periodo estudiado

Durante el periodo comprendido entre los S. XVI-XVIII, la convivencia de monedas de diferente ley durante la edad moderna, como el escudo y el ducado, precisaba una corrección al cambio; este procedimiento se denominó *Premio* y que se

define como “ventaja concedida en el cambio de una moneda sobre la norma”⁴⁷. Esta es la razón de que el Libro de Cambios y Monedas conservado en la Catedral de Orihuela, editado en el S. XIX, presente cambios “sobrevalorados” (como el del escudo viejo), y que diferencie además entre oro viejo y nuevo. Establece ésta distinción en los siguientes términos:

Nota: los escuditos viejos de que aquí se habla son los que hay fabricados de todos los reinados hasta 1786 cuyo valor es de veinte y un reales y cuartillo (de real) de vellón; pues los mandados labrar desde dicho año en adelante son de veinte reales de vellón cabales como los duros de plata.

Nota: el oro nuevo del que vamos a tratar son todas las demás monedas de oro acuñadas desde el año 1772, en adelante cuyo valor está arreglado a 40, 80, 160 y 320 reales de vellón. Y el oro viejo es de todos los reinados hasta el año de 1771 que tiene su correspondiente premio al respecto de 40 mrs cada Doblón de a 8⁴⁸.

El periodo comprendido entre los S. XVI-XVIII, alcanza su momento de mayor postración económica en los años centrales del Seiscientos. “Howbsbawm señala como en toda Europa hay una crisis de autoridad a mediados del S. XVII. (...). La vincula él con las crisis de la población, de la producción del comercio, y de la expansión europea comenzada hacia 1620 y que culmina entre 1640-1670. (...) También en España ocurre siendo el episodio catalán uno de sus más claros ejemplos, pero no el único”⁴⁹. Efectivamente, aunque la crisis que experimenta la ciudad y Gobernación de Orihuela en esos años está relacionada con la situación caótica de todo el conjunto europeo, ésta aparece agravada por dos acontecimientos muy particulares: la expulsión de los moriscos y la peste de 1648. Ambos acontecimientos hicieron que la crisis de 1620-1670, alcanzara en esta ciudad una crudeza tal que la sumió en un irreversible declive. La bonanza económica que experimenta desde 1670, no consiguió paliar las pérdidas sufridas, de forma que fue superada por el desarrollo económico y comercial de las urbes vecinas (Alicante, Murcia y Elche)⁵⁰.

Este crecimiento demográfico y económico experimentado por el conjunto del territorio español no fue interrumpido, ni mucho menos abortado por la Guerra de Sucesión. Pedro Voltes señala que esta contienda “no causó alteraciones de

⁴⁷ BELTRÁN, A.: op. cit. p. 604

⁴⁸ ARCO, LIBRO DE PESOS Y MEDIDAS: p. 16 y 30.

⁴⁹ VOLTES, P.: *Historia de la economía española hasta 1800*, Editora nacional, Madrid, 1972, p. 273.

⁵⁰ PLA ALBEROLA, P. J.: “La población alicantina en los s. XVI al VIII”, en *Historia de la Provincia de Alicante*, Ed Mediterráneo SA, Murcia 1985, p. 20.

consideración en la riqueza colectiva. En importante proporción los gastos bélicos fueron pagados por las potencias extranjeras que resolvieron sus propios problemas peleando en suelo español, y fuera de casos excepcionales (como la destrucción de Játiva y el sitio de Barcelona) no abundaron las operaciones militares de resultado catastrófico. Por el contrario el esfuerzo bélico actuó sin duda como estimulante de la producción, lo cuál explica que el hecho de la guerra se enlace sin grietas con los programas de fomento puestos en marcha por la Dinastía Borbónica”⁵¹. El despegue económico del S. XVIII empieza a ser evidente hacia 1730 y desemboca en España en un alza de precios y una progresiva inflación a partir de 1772”⁵², que coincide con la reforma monetaria a la que se alude en el mencionado libro de pesos y medidas.

Los efectos del sitio de Orihuela no fueron comparables a los de Játiva y Barcelona, y mucho menos a los que provocó la epidemia de 1648 en la urbe orcelitana; de esta forma el resultado del crecimiento económico sostenido iniciado en las últimas décadas del S. XVII empieza a ser evidente en Orihuela en la segunda década del S. XVIII, y se multiplica a partir de la tercera. En esta tesitura debe situarse la transformación de las colaciones en porciones canónicas producida en 1715; esta medida provocó un continuo incremento en los emolumentos que percibían los músicos prebendados. A partir de esa fecha el importe de los mismos quedó directamente vinculado a la evolución de los frutos correspondientes a la Mensa Capitular y de los beneficios producidos por la explotación de los bienes que le correspondían. Es posible que esta medida está en relación con las primeras manifestaciones del importante desarrollo agrícola que la comarca de Orihuela experimentó desde finales del S. XVII, y que se incrementó conforme avanzó el S. XVIII.

Por último, aunque varios monarcas intentaron homogeneizar la realidad monetaria de los reinos hispánicos, fundamentalmente por la abundancia de falsificaciones, esta situación se mantuvo hasta el S. XIX con el nacimiento de la peseta. Ni siquiera la fuerte represión ejercida por Felipe V en los reinos de Aragón tras la Guerra de Sucesión evitó la circulación de moneda “foral”. “El 24 de septiembre de 1718, Felipe V dispuso una nueva emisión de cobre puro difícil de imitar, debido a la plétora de vellón falso que circulaba en Castilla, Aragón y Valencia. Felipe V procuró fijar el valor extrínseco de la moneda precisamente en su valor intrínseco, puesto que la

⁵¹ VOLTES, P.: op. cit. p. 284.

⁵² *Ibidem* p. 299.

sobrevaloración había producido la falsificación, y la infravaloración había conducido a los caldereros a fundir vellón. De un marco se acuñaban 102 maravedís. El vellón nuevo fue acuñado en Aragón, Cataluña y Valencia, así como en Castilla; y aunque estos reinos habían sido privados de su autonomía algunos años antes (Aragón y Valencia en 1707 y Cataluña en 1714), esta fue la primera moneda castellana obligada a circular en sus territorios”⁵³. De esta forma todavía en 1727, fecha de la muerte de Navarro, se mantenía apenas sin modificaciones el sistema económico y monetario propio heredado de la época foral.

⁵³ HAMILTON, E.J.: op. cit. p. 71.

ANEXO CAPÍTULO III

Importe de los *percasos de boixart* o corales

Los *percasos* de *boixart* sólo eran percibidos por los eclesiásticos en virtud del beneficio que disfrutaban, rango que ostentaban buena parte de los miembros de la “Música”. Estos *percasos* los percibían por realizar las funciones clericales que les correspondían.

La percepción de los *percasos* corales en la Catedral de Orihuela dependía del rango de beneficiado, y consecuentemente de la parte de su beneficio aplicado a distribuciones o *percasos*. Según la forma de aplicar estas distribuciones las horas se Clasificaban en Maitines, Horas Canonicas y Horas Manuales. A continuación se expone el cálculo e importe de cada una de ellas.

1. Horas Diarios.**1.1 Percasos de cor correspondientes a Maytines.**

En los Maytines no se distinguían jerarquías: todos los que acuden cobran por igual, sea cual fuere su estatus de residente. De esta forma lo expresa Alenda:

“(…)

*Maitines no va por dobleria sino que todos los que son prebendados y asisten les toca por igual tanto la dignidad como el canónigo el beneficiado y capellán. Señalan 12 sueldos “ques porcionibus que cabe a quatro dineros por prebenda (...) y faltando algunos acrese a los presentes pero esta acresencia no puede pasar de 18 dineros. (...)”*⁵⁴.

Por acudir a maytines un residente percibe como mínimo 4 dineros diarios, que en un mes de 30 días serían 120dineros, es decir 10 sueldos o media libra, que en el periodo de un año sumarían una seis libras más o menos. Se trata por lo tanto de una parte mínima de la colación anual de 80 Libras que por ejemplo recibe un capellán real. Por la corta distribución que se recibía no debía ser por tanto apetecible a canónigos y dignidades acudir a los oficios nocturnos, por lo que solían pagar a otros para que acudieran en su lugar; estos sustitutos recibían el nombre de maytinantes⁵⁵. En las actas capitulares aparecen reiteradas alusiones a estos personajes que suplían a los residentes, a los que habitualmente pagaba directamente el residente a quien suplía.

⁵⁴ ACO, ALENDA, J.: *Manual del Archivero, Tomo Iº* (manuscrito de 1607) Folio 23r.

⁵⁵ Libro Verde.

La cantidad señalada de 12 sueldos (144dineros), repartida en lotes de cuatro dineros sitúa en 36 número máximo de asistentes a maytines, número inferior al total de residentes de coro que sumaba en aquellos momentos 43 miembros⁵⁶. Sin embargo durante el periodo de magisterio de Navarro el número real de asistentes era muy inferior; a finales del S. XVII se constata cómo el cabildo fija la cantidad de un maytinante en los siguientes términos:

*Que se dé un diezyochoeno à Mn. N. en ellos, como a los demás Prebendados: 6 de Xbre*⁵⁷

A partir de este dato se puede establecer que en aquel diciembre de 1691, el número de asistentes a maytines era únicamente de ocho personas (144 dineros repartidos en lotes de 18 dineros, dan un total de ocho). Esta notable ausencia a los maytines se puede justificar por varios motivos:

- La incomodidad y riesgo de su hora nocturna.
- El reparto igualitario.
- El corto estipendio correspondiente (4 dineros) cuando acuden todo el clero estipulado (36 personas)
- La posibilidad establecida estatutariamente de repartir entre los presentes lo que toca a los ausentes.

A partir del dato de 6-XII-1691 se puede deducir el sistema utilizado por el cabildo para compensar estas incomodidades: el primer lugar reducir el número de asistentes para que el estipendio económico adquiriera una magnitud suficiente como para constituir un aliciente; establecer un turno de asistencia entre todos los residentes para que nadie resultara perjudicado económicamente. La cantidad de 18 sueldos establecida en el acuerdo mencionado es superior a los 16 sueldos que en 1715 tenían asignados a los capellanes reales por acudir diariamente a todas las horas manuales⁵⁸, y debía constituir en aquel momento la cantidad necesaria para compensar todos los inconvenientes señalados.

⁵⁶ El Cabildo estaba integrado por 43 personas más un canonicato suprimido: 1 pavorde, 4 dignidades, 17 canónigos (uno suprimido pero que debe tenerse en cuenta a la hora del cómputo económico), 6 beneficiados (4 curas hebdomadarios, un diácono y un subdiácono), 12 capellanes reales y 4 Capellanes del Número. Por esta razón 4 de ellos no tendrían obligación de acudir a los maytines. Apunto la posibilidad de que fueran los 4 curas hebdomadarios, o bien 3 de ellos (el cuarto podría acudir en sustitución del canónigo suprimido).

⁵⁷ DICC, V. *Maytines*, 1691, Acuerdo de 6-XII-1691.

⁵⁸ ACO, TOMO 17 f.167V y ss, Acuerdo de 18-11-1715.

1.2 Percasos de cor correspondiente a las Horas Canonicales.

Según Alenda y el Acuerdo Capitular de 18-XI-1715, reciben este nombre la misa canonical o conventual y las vísperas⁵⁹. En ambas la distribución que perciben los beneficiados diaconil y subdiaconil y los capellanes reales es la misma que la de un canónigo; el resto (el pavorde, las 4 dignidades y los 4 curas hebdomadarios) percibe diferentes pero en todo caso superiores⁶⁰. En la siguiente tabla se resume la distribución de cada uno de ellos según Alenda⁶¹:

	Pavorde	Cada Dignidad	Cada Canónigo y cada uno de los beneficiados diaconil y subdiaconil y cada uno de los 12 capellanes reales	Cada uno de los 4 beneficiados hebdomadarios	Capellanes del Número
Misa	8s 6	5s	1s 6	2s	
Vísperas	5s 8	3s 4	1s	1s 4	
Total diario	14s 2	8s 4	2s 6	3s 4	
Total mes 30 días	425s	250s	75s	100s	

1.3 Distribución correspondiente a Horas Manuales.

Se denominaban Horas Manuales todas las horas de frecuencia diaria excepto los Maytines, la misa conventual o canonical y las vísperas. Entre 1607, (año de redacción del Manual de Alenda), y el Acuerdo Capitular de 18-XI-1715, varió tanto el número de Horas Manuales como las cantidades que se percibían en cada una de ellas como distribución, por lo tanto y con la finalidad de evitar abusos y terminar con la falta de

⁵⁹ ACO, ALEND, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta 1 y 2 (sin numerar). Por ambas horas se percibe una distribución de 2 sueldos y medio, que hacen al año 45 libras (o 900sueldos). Si dividimos 900 sueldos entre 2'5sueldos da un total de 360días, base sobre la cual se ha calculado la distribución anual. Lo cual además quiere decir que cada día había además de unas vísperas una misa.

⁶⁰ ACO, ALEND, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta nº 2 (sin numerar).

⁶¹ ACO, ALEND, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta 1 y 2 (sin numerar). En las 5 primeras páginas escritas, que sin numerar siguen a la cubierta se reseñan en varias tablas las cantidades en moneda que se reparten en distribuciones en cada una de las horas. Resulta llamativa la cantidad que perciben los curas hebdomadarios.

asistencia, se acordó fijar de nuevo la distribución de éstas, la cuál empezaría a contarse desde el 1 de enero de 1716⁶².

Alenda y el acta de 1715 coinciden en que la distribución correspondiente a las horas manuales estaba en función de la jerarquía del prebendado; de esta forma a partir de la asignación económica que toca al canónigo, o porción canonical que se fija en dos sueldos diarios, se establece que la dignidad percibiría dos porciones canonicas (el doble que el canónigo), mientras que el beneficiado o capellán la mitad de una porción canonical⁶³.

En la primera página escrita tras la portada del el Volumen II del Manual de Alenda, aparece en forma de tabla la cantidad correspondiente a cada una de las horas manuales, y que se transcribe a continuación⁶⁴:

	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>8</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>8</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	(48dineros o 4sueldos)
Un S. Dignidad	P.	t	m.	c.	s.	n.	v.	c.	s.	P.	(horas manuales)
Un S. Canong.	2	2	4	2	2	2	4	2	2	2	(24 dineros o 2 sueldos)
Un Hebdº y Capp.	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1	(12dineros o 1 sueldo)

En Mesada de 31	_____	124 s	S. Dignidad
En Mesada de 30	_____	120 s	
En Mesada de 29	_____	116 s	
En Mesada de 28	_____	112 s	

En Mesada de 31	_____	62 s	S. Canonigo
En Mesada de 30	_____	60 s	
En Mesada de 29	_____	68 s	
En Mesada de 28	_____	66 s	

⁶² ACO, Libro de Actas Capitulares, Tomo 17 f.167v y ss. Acuerdo de 18-11-1715. Parece ser que la distribución correspondiente había oscilado grandemente a lo largo del s. XVII; el acta de 1715 cita al menos tres asignaciones económicas desde 1607: “(...)habiendose contado en algún tiempo treinta sueldos al mes por canocical porcion despues cien sueldos se contaban en cada mesada y al presente quarenta sueldos por mesada que caben por cada un dia 16 dineros a los beneficiados y capellanes con muchos dineros que repartidos(...)”. Debido a estas fluctuaciones en la cantidad asignada a distribución canonical de las horas manuales, y a la confusión que sobre este punto arroja el manual de Alenda, se decidió fijar la cantidad asignada a distribución canonical en dos sueldos diarios.

⁶³ ACO, Libro de Actas Capitulares, Tomo 17 f.167v y ss. Acuerdo de 18-11-1715. En este acuerdo se establece que a partir del 1de enero de 1716 la porción canonical diaria por las horas manuales sea de dos sueldos. “Por tanto decreverunt que desde el primero dia del año 1716 se aumente la distribucion de horas manuales contandose cada dia dos sueldos por canonical porcion y a las dignidades por dobleria, a los beneficiarios y capellanias un sueldo; en messadas de treinta dias tenga cada una de las cinco dignidades ciento y viente sueldos (6Libras), cada canongia sessenta sueldos(3Libras) y cada beneficio y capellania treinta sueldos(1Libra y media) y en messadas de treinta y un dias se cuente aumentando esta correspondencia así a la dignidades canongias beneficiados y capellanes pues en razon tengan por cada dia el correpondiente estipendio”.

⁶⁴ ACO, ALENDIA, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta 1 (sin numerar).

La tabla anterior se ajusta a las cantidades que se acordaron en 18-XI-1715, por lo que debió ser redactada por entonces y no en 1607. Por otro lado la denominación de las 10 horas manuales que figuran en esta tabla sólo aparece indicada por su inicial; el texto del mencionado Acuerdo cita un número inferior a 10⁶⁵. Igualmente las ausencias a las horas manuales se penalizan teniendo en cuenta la jerarquía del prebendado⁶⁶.

En cuanto a los Capellanes del Número aunque su dotación era percibida como salario la percepción de éste estaba también sujeta a distribuciones, al igual que el Mº de Ceremonias y tres beneficios privados que estaban erigidos en la Catedral (uno de ellos aplicado a segundo organista) tal y como refleja el siguiente párrafo que figura en las páginas iniciales del Segundo Volumen del Manual de Alenda, pero redactado cuando las tablas pues las cantidades que figuran se relacionan con las aprobadas en el Acuerdo de 18-XI-1715:

*“Los Capp. Del numero, y el Mº de Capilla digo de Ceremonias ganan en cada ora manual un dinero y en misa Inacor (ilegible) y Visperas tres dineros en cada acto. Lo mismo en la misa y visperas de Aniversarios, en los maitines de la Octaba del Corpus, Navidad y resurrección doze dineros y en los demas ocho visperas. Los Cap. De Pedrós ferrer y Acolitos al doble”.*⁶⁷

2. Horas no diarias

Son aquellas que no tienen periodicidad diaria pero que se realizan periódicamente. Las Horas de Nuestra Señora, de San Sebastián y de Almas se realizaban todas las semanas; las doblas o aniversarios una vez al año.

2.1 Distribución correspondiente a las Horas de Nuestra Señora

En la siguiente tabla transcrita de las páginas iniciales del Manual de Alenda se indican las distribuciones que corresponden a estas horas

⁶⁵ Los oficios manuales citados explícitamente en ambos textos (Manual de Alenda y Acuerdo de 18-XI-1715) no son los mismos por lo que suponemos que entre 1607 y 1715 el ceremonial litúrgico se había enriquecido. Así las horas manuales citadas en ambos casos son: *prima tercera, sexta, nona, completas, procesiones claustrales, salves y procesiones de salves*. En 1715 se citan además de éstas, las misas de vísperas (*missa visperas*), *las misas de Nª Sª en sabato y de san Sebastián*.

“repartidos en primera tercera y sexta novena completas missa visperas salves, processiones missas de nuestra señora in sabato y de san sebastian solo cabe alguna meaja por cuyo corto interes se advierte poca aistencia a las horas manuales”.

⁶⁶ ACO, Libro de Actas Capitulares, Tomo 17 f.167v y ss. Acuerdo de 18-11-1715. “y assi mismo por faltas se quente en las mesadas quatro dias. Al señor dignidad en cada hora manual, dos al señor canonigo y uno al beneficiado y capellan= (...)”

⁶⁷ ACO, ALEDA, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta nº 4 (sin numerar).

Horas de N^a S^a

*El Sr Dean y cada una de los SS Dignidades ganan
en cada una hora_____s 2*
Un Sr Canonigo_____s 1
Un Hebdomadario
Diaconil y Capp r_____s 1/2
Los Capellanes del numero_____s 1
Los capella. De Pedros ferrer y Acolitos_____s 1⁶⁸

2.2 Distribución correspondiente a Doblas o Aniversarios.

Recibían el nombre de dobla los oficios que conmemoraban el fallecimiento de alguna personalidad (obispos, Reyes, donantes, etc.), y que se realizaban anualmente o con otra periodicidad. Las doblas y Aniversarios antiguos se conmemoraban a perpetuidad por lo que en ausencia del prebendado su distribución, como la del resto de las horas se restaba. Las tablas correspondientes a la distribución tocante a las doblas que aparecen igualmente en las páginas iniciales del Manual de Alenda son las siguientes⁶⁹

Doblas y Aniv. Antigü del tiempo de la Erección en Cathedral

Pierden

4s_____	El S. Dean en cada mes_____	44s 10
4s_____	Un S. Dignidad_____	48s 5 2/3
2s_____	Un S. Canonig_____	25s 4 1/2
1s_____	Un Hebdomadario_____	12s 4 1/2
1s_____	Un Diaconil_____	14s 4 1/2
1s_____	Un Capn Real_____	12s 2 1/3

2.3 Distribuciones Extraordinarias.

a) Doblas de Aumento.

Son aquellas celebraciones instituidas mediante obra pía otorgada a título particular, y cuya celebración está sujeta a la correspondiente donación económica, que se reparte entre los asistentes según su rango o porción en la capilla si incluyen música; Por este motivo la distribución correspondiente no resta sino suma. En la siguiente tabla figura el valor de la distribución correspondiente:

⁶⁸ ACO, ALEND, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta nº 3 (sin numerar).

⁶⁹ ACO, ALEND, J.: *Manual del Archivero, VolumenIIº* (manuscrito de 1607) páginas tras la cubierta nº 3 (sin numerar).

Doblas de Augmento

El S. Dean en cada una _____ *33s 4. Y en la de tr o Snr* 66s 8
Un S. Dignidad en cada una _____ *16s 8* 33s 4
Un S. Cang. En cada una _____ *50s* 203s 1
Un capellán Real en cada una _____ *12s 7* 12s 7
Los seis benef. Hebdomadarios y Diaconiles no tienen doblas de Augmento

b) Horas eventuales

Se trata de aquellas que se realizan por un motivo concreto, como entierros, posesiones, acciones de gracias, etc. En el acuerdo de 17 de Septiembre de 1714, se aprueba un memorial realizado por el M^o de Ceremonias en el que se fijan para el futuro los salarios y porciones que tocan a oficiales y asalariados por la posesión de obispos y miembros del coro alto y bajo⁷⁰. Sin embargo como en ella no se hace referencia a beneficiados que no fueran ni oficiales ni asalariados trataré de ella en el Capítulo dedicado a la Capilla de Música.

⁷⁰ ACO, Libro de Actas Capitulares, Tomo 17 ACO. vol 17, fol. 61v y 62 , Acta de 17-IX-1714. Este memorial fue intercalado en este acuerdo con fecha de Abril de 1715.

ANEXO CAPÍTULO VIII.

Nómina anual de integrantes de la “Música” a lo largo del magisterio de Mathias Navarro

En la siguiente tabla aparecen los miembros con los que contaba la Capilla durante el magisterio de Navarro año por año.

Los músicos aparecen clasificados horizontalmente según el rango y función que desempeñaba cada uno. Se han incluido los Acólitos porque podían realizar funciones musicales.

Cuando uno de los grupos que corresponden a una casilla no experimenta cambios durante varios años la casilla en que se encuentran esos nombres se prolonga sobre las columnas correspondientes a varios años.

Abreviaturas.

M. Maestro de Capilla

CR Capellán Real

CN Capellán del Número

	1692	1693	1694
CR M. capilla	Joseph Gozález? En funciones hasta mayo. Mathias Navarro desde Mayo	Mathias Navarro 60L	Mathias Navarro 60L
Organista 1º	Liz. Joseph Muñoz (LF 90/91): 80L 13s y 5L 19s 3d (1/3 de 130L)	Liz. Joseph Muñoz 130L	Liz. Joseph Muñoz, en 6-IX-1694 pide licencia para ir a opositar a Sevilla
Organista 2º	Desconocido	Desconocido	Desconocido
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	Ignacio Pujol (s 2º) Ti D. Escobedo S. Beltrán 100L y 120 desde 7-V-1692 Joseph González (S 1º y Ap). Francisco Esteve	Ignacio Pujol (S. 2º) Ti D. Escobedo CA S. Beltrán 120L (hasta agosto por fuga) Encomendada a P. Muñoz en 25-VIII-1693 Tn J. González (S. 1º y Ap) CB Francisco Esteve	Ignacio Pujol (S. 2º) Ti D. Escobedo CA Pere Muñoz 80L y 15L en Fábrica (y 5ª C) desde 6-IX y CA en CR vacante Juan Llopis, de San Matheu, desde 6-IV-1694 Tn J. González (S. 1º y Ap) CB Francisco Esteve
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Domingo Catalá 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB encomendada al Ti Joan Segura	Ti Domingo Catalá 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB Vicente Pujol de Meliana desde 2-I-1693 50L	Ti Domingo Catalá 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB Vicente Pujol 50L, provisto en 6-IV-1694
Infantes Tiples	Joseph Lozano, Campos Frasquito, Joseph Sigura	Joseph Lozano, Campos Frasquito, Joseph Sigura	Antonio Navarro desde 13-XII-1693 20L Joseph Lozano, Campos, Frasquito Joseph Sigura, y uno más.
Voces admitidos con o sin sueldo	Ti Diego Sánchez 20L de fábrica y 20L de Infantes desde 1-X-1691	CA Uguet 10L Desde 30-VI	CA Uguet 10L
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah (Desde 7-V-1692)	Pedro Artixas 120L y 2cah, problemas judiciales en 25-VIII	Pedro Artixas 120L y 2cah
Bajón 1º Bajón 2º	Gaspar Onteniente 130L Ms. Martín Rociiguez 60L, Luis Navarro 20L (desde 29-XII-1690)	Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 50L desde 25-VIII por jubilación de de M. Rociiguez con 50L	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 50L, 3º Miguel Onteniente B 2º jubilado M. Rodriguez con 50L (Jubilado)
Arpa	Pedro Mena 20L desde 28-II-1692 y 90L desde junio	Ms. Pedro Mena 90L	
Instr. Acogidos			
Otros acogidos			
Otras funciones no musicales	Desde 24-VI Isidro Sala 24,5,4 (10L con obligación de registrar libros de Coro desde 13-XII-1690)		

	1695	1696	1697
M. capilla	Mathias Navarro 60L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L, en 27-I-1695 <i>le donen la plasa de organista ab tot lo salari.</i>	Liz. Joseph Gil 121L. En 8-VII-1697 se le conceden <i>tots los percasos de Música que guañara J. Muñoz seu antecesor</i>	Liz. Joseph Gil 121L.
Organista 2º	Desconocido	Desconocido	Desconocido
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti D. Escobedo CA Pedro Muñoz 15L CA en CR Juan Llopis (andas en 1695) Tn J. González CB F. Esteve	S. Ignacio Pujol Ti D. Escobedo CA Pedro Muñoz 15L CA en CR Juan Llopis Tn. J. González CB. F. Esteve	S. Ignacio Pujol Ti D. Escobedo CA Pedro Muñoz 15L multa en 28-III-1697 sobre la Quinta Casa (revisar las 10L), y Por. en M. durante tres meses CA En. Juan Llopiz Tn. J. González CB. Fr. Esteve
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Domingo Catalá 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB Vicente Pujol 50L	Ti Domingo Catalá (capón) 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB Vicente Pujol 50L	
Infantes Tiples (De colorado)	Antonio Navarro, Fr. Gonzalez (10), Joan Rodríguez (10) Diego Pérez (10), Joseph Lozano hasta 25-V por incidente con su padre el pertiguero.	Fr. Gonzalez (10), Joan Rodríguez (10) y Diego Pérez (10), Ontinient (10), Juan Paredes y Rico de Novelda (10 de la mensa si viene).	
Voces admitidos con o sin sueldo	CA Uguet 10L	CA Uguet 10L	CA Uguet 10L
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajones	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 50L M. Rocriguez con 50L (Jubilado)		
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos			

	1698	1699	1700
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	Desconocido		
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti D. Escobedo CA Juan Llopiz pos en 22-V-1698 Tn J. González CB Fr. Esteve		S. Ignacio Pujol Ti López, encomendada CA Juan Llopiz Tn J. González CB Fr. Esteve
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Domingo Catalá (capón) 80L CA J. B. Bevolant 50L Tn Vicente Urrea 50L CB Vicente Pujol 50L		
Infantes Tiples (De colorado)			Ontiniente Cánovas Batiste Vergel Bielsa
Voces admitidos con o sin sueldo	CA Uguet 10L	CA Uguet 10L	Batiste Lacorga (infante) CA Uguet 20L desde 4-VII
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajón 1º Bajón 2º	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 50L M. Rocriguez con 50L (Jubilado)		
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos	Corneta 2º y Bajón 3º ASS	Corneta 2º y Bajón 3º ASS	Almazán (corneta 2ª) Ontiniente hijo (bajón 3º)

	1701	1702	1703
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	J. Bier (desde 13-VI)	J. Bier	J. Bier
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti López, enc./ Domingo Catalá desde 22-VIII CA Juan Llopiz Tn J. González CB Fr. Esteve	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá CA Juan Llopiz Tn J. González CB Fr. Esteve	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá CA Juan Llopiz Tn J. González (murió en febrero y su vacante no se cubrió). CB Fr. Esteve
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti enc. al Infante JBat Lacorga 50L desde 22-IX-1701 J. B. Bevolant 50L Vicente Urrea 50L Vicente Pujol 50L	Ti El inf Lacorga y desde 29-VI-1702 Marcos Martínez Zapata (capón) con 50L como CN y 45 como salario (95L). J. B. Bevolant 50L Vicente Urrea 50L Vicente Pujol 50L	
Infantes Tiples (De colorado)			
Voces admitidos con o sin sueldo	CA Uguet 20L Miguel López desde 22-VIII	CA Uguet 20L Miguel López	CA Uguet 20L Miguel López
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajón 1º Bajón 2º	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 50L M. Rocriguez con 50L (Jubilado)	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 80L. desde 5-II-1702 Este aumento de 30L procede del salario a mayores de la CN que tenía Catalá antes de ser provisto en CR. Se aplica a Navarro mientras la jubilación de M. Rocriguez que tiene 50L.	
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos	Almazán (corneta 2ª) A. Ontiniente hijo (bajón 3º)		
Acólitos Desde 13-XII-1701	Juan Rodríguez A. Onteniente (misma persona que bajón 3º)	Juan Rodríguez A. Onteniente (bajón 3º)	Juan Rodríguez hasta 20-XII/ Monserrate Bielsa A. Onteniente (bajón 3º)

	1704	1705	1706
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	J. Bier		
CR Sochantre	S. Ignacio Pujol		
CR Tiple	Ti Domingo Catalá		
CR CA	CA Juan Llopiz		
CR Tn	Tn vacante		
CR CB	CB Fr. Esteve		
CN Ti	Ti Marcos Martínez Zapata (capón) con 50L como CN y 45 como salario (95L). En LF nº1835 de 1706-1707 figura con 95L lo cuál supone unos emolumentos totales de 120L		
CN CA			
CN Tn			
CN CB			
Infantes Tiples (De colorado)		Joseph Botella, Vicente Segarra ⁷¹	
Voces admitidos con o sin sueldo Todos con porción o media	CA Uguet 20L Miguel López Macario Domar desde 11-II ⁷²	CA Uguet 20L Miguel López Macario Domar	CA Uguet 20L Miguel López Macario Domar
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajón 1º	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 80L M. Roriguez con 50L (Jubilado)		
Bajón 2º			
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos	Almazán (corneta 2ª) Ontiniente hijo (bajón 3º)		
Acólitos	Monserate Bielsa A. Onteniente (mismo bajón 3º)	Monserate Bielsa A. Onteniente (mismo que bajón 3º) hasta 30-XI/ Miguel Vergel	Monserate Bielsa Miguel Vergel

⁷¹ Capdepón, p.8. El Cabildo en 17-XII-1705, anula las tres medias porciones en la música otorgadas por el maestro de capilla a dos infantes (Vicente Segarra y Joseph Botella) y un adulto el Lizdº Miguel López, porque es una prerrogativa exclusiva suya. Vicente Segarra posteriormente será tenor.

⁷² DiCC. Acuerdo 11-II-1704. Se le concede por los *servicios representados* media porción en la Capilla de Música.

	1707 GUERRA DE SUCESIÓN	1708	1709
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	Bier		
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá CA Juan Llopiz (muere a finales 1707) sustitido por Antonio Pérez Tn vacante CB Fr. Esteve	S. Ignacio Pujol 80L Ti. Domingo Catalá (capón) 80L CA Antonio Pérez (prov. en 13-VIII-1708 en CR, pero no se la encomiendan por falta de frutos) desde 8-XII-1708 25L de CA del Número Tn vacante CB Fr. Esteve	S. Ignacio Pujol Ti. Domingo Catalá (capón) 80L CA Antonio Pérez 80L con 6L de 5ª Casa desde septiembre. Tn encom. CR a Pedro Hernández 80L (8-I) CB Fr. Esteve En 18-VII CR vacante al Tn Joseph Pujol Val como salario 80L
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Marcos Martínez Zapata 120L (hasta junio) CA J. B. Bevolant 50L (muere a finales 1707) En 13-XII-1707 parten esta capelanía entre J. Hernández hijo (25 Mensa) y Miguel Llopis Tn V. Urrea 50L(muere antes de julio) el 18-VII se la encomiendan a Pedro Hernández. CB Vicente Pujol 50L	Ti CA Miguel Llopis 25L CA J. Hernández Hijo 25L (hasta 8-XII-1708) Tn Enc a Pedro Hernández 50L CB Vicente Pujol 50L	Ti CA Miguel Llopis 25L Tn Joseph Pujol Val 50L (desde 8-I a 18-VII) CB Vicente Pujol 50L
Infantes Tiples (De colorado)			
Voces admitidos con o sin sueldo	Uguet 20L Infante (desde 13-XII Se trata de Miguel Llopis)	Uguet 20L CA educando desde 7-V-1708 Antonio Onteniente 28L 17 9 desde 10-IX	Uguet 40L Antonio Onteniente 28L 17 9
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajón 1º Bajón 2º	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 80L M. Roriguez con 50L (Jubilado)		
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos	Joseph Benlloch (corneta 2ª) Onteniente hijo (bajón 3º)		
Acólitos	Monserate Bielsa (cantor) M. Vergel (+)/ Vicente Segarra	Monserate Bielsa (cantor) Vicente Segarra (cantor)	Monserate Bielsa hasta Octubre/ Lerio Gallardo desde 24-X-1709 Vicente Segarra (cantor-tenor)

	1710	1711	1712
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	J. Bier		
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá (capón) 80L CA Antonio Pérez 80L Tn Pedro Hernández 80L CB Fr. Esteve CR vac. Joseph Pujol Val	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá (capón) 80L CA Antonio Pérez 80L Tn Pedro Hernández 80L CB Fr. Esteve CR vac Joseph Pujol Val	S. Ignacio Pujol Ti Domingo Catalá CA Antonio Pérez 80L (en 1-XII-1712 le perpetúan la CN CA) Tn Pedro Hernández 80L CB Fr. Esteve CR vac Joseph Pujol Val
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti CA Miguel Llopis 25L Tn CB Vicente Pujol 50L	Ti CA Miguel Llopis 25L Tn en 19-XII la pide Ignacio García de Elche pero se lo deniegan <i>porque estaba ocupada</i> . N realidad estaba aplicada a otro. CB Vicente Pujol 50L	Ti Frcº Madrona (1/2 Cn tiple desde 13-XII) CA (Antonio Pérez) Tn para CA Miguel Llopis 25L (desde 1-XII) CB Vicente Pujol 50L
Infantes Tiples (De colorado)			
Voces admitidos con o sin sueldo	Uguet 40L (hasta junio) Antonio Onteniente (hasta 24-VI)		
Corneta	Pedro Artixas 120L y 2cah		
Bajón 1º Bajón 2º Bajón 3º	1º Gaspar Onteniente 130L 2º Luis Navarro con 80L M. Rocriguez con 50L (Jubilado)		
Arpa	Pedro Mena 90L		
Instr. Acogidos	Joseph Benlloch (corneta 2ª) Ontiniente hijo (bajón 3º)		
Acólitos	Lerio Gallardo (arpista) Vicente Segarra (cantor-tenor)		

	1713	1714	1715
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º y clave	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	J. Bier/ J. Pérez Pascual desde 27-VII	J. Pérez Pascual	J. Pérez Pascual
CR Sochantre	S. Ignacio Pujol	S. Ignacio Pujol	S. Ignacio Pujol
CR Tiple	Ti. D. Catalá	Ti. D. Catalá	Ti (vacante, el obispo quiere buscar a otro)
CR CA	CA Antonio Pérez y CN	CA Antonio Hernández y CN	CA Antonio Pérez (Pos CR de CA en 29-IV-1715) 80L (desaparece en Libros de Fábrica en abril de 1715)
CR Tn	Tn Pedro Hernández 80L	Tn Pedro Hernández 80L	Tn Joseph Pujol Val (Pos CR de Tn en 29-IV-1715) 80L
CR CB	CB Fr. Esteve	CB Fr. Esteve	CB Fr. Esteve
	CR vac. Joseph Pujol Val	CR vac. Joseph Pujol Val	CR vac. Pedro Hernández 80L
CN Ti	Ti Frcº Madrona (Infante con 1/2 CN Ti)	Ti Frcº Madrona (Infante con 1/2 CN Ti)	Ti Frcº Madrona (Infante con 1/2 CN Ti)
CN CA	CA (aplicada a Antonio Pérez)	CA (aplicada a Antonio Pérez)	CA Miguel Llopis 25L (ocupa la mitad cuando Antonio Pérez toma posesión).
CN Tn	Tn aplicada a CA Miguel Llopis 25L	Tn aplicada a CA Miguel Llopis 25L	Tn 13-XII parten esta capellanía vacante desde muerte de Bevolant entre V. Segarra y L. Gallardo (arpista suplente)
CN CB	CB Vicente Pujol 50L	CB Vicente Pujol 50L	CB Vicente Pujol 50L
Infantes Tiples (De colorado)		Camacho el menor 9L, Fernando Albert 9L, Bartolo Albert 9L, Frcº Ganga 4L 6 8, Frcº Sola 4L 6 8, Thomás Romero 4L 6 8 (desde 13-XII-1713)	Frcº Franco 15L, Fernando Albert 15L (inf) Bartolo Albert 15L, Juan Franco, (desde 13-XII-1714) (ayuda cast a Symón Guillén el 19-XII)
Voces admitidos con o sin sueldo		En 8-XI Músico de Clarín y sochantre (V. Segarra) 25L de CN que disfrutaba Llopis	
Corneta y violón	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.
Bajón 1º	1º Gaspar Onteniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c ⁷³	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c
Bajón 2º y abué	Ms. Martí Roriguez 50L(Iu) Bj 2º Liz. Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro por Navidad limosa	Ms. Martí Roriguez (b. jub.) 2º Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro 6L	Ms. Martí Roriguez (b. jub.) 2º Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro 6L
Arpa	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L (problemas de salud)
Violín 1º	Pedro Gil	1º Pedro Gil 10L y además en mayo y junio de un real cada día.	1º Joseph Bellot o Benlloch 32L hasta el 26-X /
Violín 2º	Joseph Benlloch Ambos por Navidad reciben una limosna	2º Joseph Benlloch, 8L y ascenso a violín 1º, cuando marcha Pedro Gil a finales de Junio, con salario de 21L 6s 8 en la Fabrica por resolución del año 1714, lo que corresponde a 2/3 de un salario de 32L	Pedro Fortunatu Catalán, "el italiano", desde 1-XI-1715 con 32L. En Parroquia de 21-XII-1715, Aumento de 20L a cargo de la Fábrica exclusivamente 2º Fernando Albert ASS desde 23-XII
Instr. Acogidos	Joseph Benlloch CORN 2º	Joseph Benlloch CORN 2º Antonio Onteniente, Bj 3º ASS	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Arpa Sustituto Lerio Gallardo 25L de CN Tn desde 13-XII
Acólitos	Lerio Gallardo (arpista) Vicente Segarra (cantor-tenor)	Lerio Gallardo (arpista) Vicente Segarra (cantor-tenor)	Lerio Gallardo/ Camacho desde 13-XII-1715 V. Segarra / Joaquin desde 13-XII-1715

⁷³ LF N° 1841, ejercicio de 1713-1714, y LF N° 1842, ejercicio 1715-1716, Gaspar Onteniente figura con el mismo salario pero como corneta. Puede y tratarse de un error, pues en los libros de actas no figura tal cambio.

	1716	1717	1718
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º y clave	Liz. Joseph Gil 121L.		
Organista 2º	J. Pérez Pascual		
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol Val CB CR v. Pedro Hernández (5-III-1716 S. 2º)	S. Ignacio Pujol Ti (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol CB CR v. Pedro Hernández (S. 2º)	S. Ignacio Pujol Ti. (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol Val CB Pedro Hernández desde 10-I-1718
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Fr. Madrona 25L (Inf) CA Miguel Llopis 25L Tn V. Segarra 25L CB Vicente Pujol 50L	Ti Fr. Madrona 25L (hasta 24-VI) CA Miguel Llopis 25L Tn V. Segarra 25L CB Vicente Pujol	Ti Joseph Santa María desde 25-VIII 50L (25L por salario del Cabildo, porque la parte de la Fábrica la percibían dos infantes). CA Miguel Llopis 25L y desde 3-IV Joseph Camacho CA 25L Tn V. Segarra 50L desde 26-I (se la conceden completa para ordenarse) CB Vicente Pujol 50L
Infantes Tiples (De colorado)	Frcº Franco 15L, Fernando Albert 15L, Bartolomé Albert 15L Antonio Salvador, Juan Franco (desde 13-XII-1715)	Bartolomé Albert Antonio Salvador (despedido en 17-VIII) Juan Pérez Esquivel (hasta 13-XII)	Uno de Crevillente (desde 13-XII-1717) Joseph López 5L en 6-VII.
Voces admitidos con o sin sueldo		Juan Francisco Franco (inf) 12L, 10s de Fábrica por tiple de Primer Coro desde 24-VI	Juan Francisco Franco (inf) 12L, 10s de Fábrica por tiple de Primer Coro Desde 24-VI Simón Guillén (inf capón) 12L, 10s de Fábrica por Tiple del Segundo Coro. Desde 31-III Francisco Soto (inf) acogido y que acuda sólo los días de fiesta (tenía pocas aptitudes musicales)
Corneta y violón	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.
Bajón 1º	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c
Bajón 2º y abué	Ms. Martí Roriguez (b. jub. Murió después de junio) 2º Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro 6L	2º Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro 6L	2º Luis Navarro 80L Ab. Luis Navarro 6L y 20L de aumento
Arpa	Pedro Mena 90L (problemas de salud)	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L
Violín 1º Violín 2º	1º Pedro Fortunatu 32 y 20L 2º Fernando Albert ASS / desde 24-VI, 20L	1º Pedro el italiano, hasta el 13-III 2º Fernando Albert 20L	Fernando Albert, salario del primer violín desde 24-VI 32L, Bartolomé Albert ASS
Instr. Acogidos	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Arpista Sustituto Lelio Gallardo 25L de CN Tn hasta 15-IV, que sana Mena. En esa fecha futura sin sueldo.	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales
Acólitos	Camacho Joaquín	Camacho Joaquín	Camacho Joaquín

	1719	1720	1721
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º y clave	Liz. Joseph Gil 121L. (fallece el 6-IV-1721). La oposición se realizó el 13-XII-1721. Obtuvo la plaza Juan Muñoz de Monserrat		
Organista 2º	Joseph Lozano?	Joseph Lozano?	Joseph Lozano (estaba cuando fallece Gil)
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol Val CB Pedro Hernández	S. Ignacio Pujol Ti (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol Val CB Pedro Hernández	S. Ignacio Pujol Ti (vacante) CA Antonio Pérez 80L Tn Joseph Pujol Val hasta antes de XI/ en 13-XI encomendada a Domingo Seguí por vía de salario de 60L. CB Pedro Hernández
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Joseph Santa María 50L (25L por salario del Cabildo, porque la parte de la Fábrica la percibían dos infantes). CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho CA 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol 50L	Ti Joseph Santa María 50L (12L 10s por salario del Cabildo, porque lo restante lo percibía Guillén). CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol	Ti Joseph Santa María 50L. CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol
Infantes Tiples (De colorado)		López, Cecilia, Manuel, Fillol	
Voces admitidos con o sin sueldo	Juan Francisco Franco (inf) 12L, 10s de Fábrica por tiple de Primer Coro hasta Diciembre Simón Guillén (inf capón) 12L, 10s de Fábrica por Tiple del Segundo Coro. Francisco Soto expulsado en 4-III por pocas aptitudes musicales	Simón Guillén (inf capón) 12L, 10s de Fábrica por Tiple del Segundo Coro.	Simón Guillén (inf capón) 12L, 10s de Fábrica por Tiple del Segundo Coro.
Corneta y violón	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.
Bajón 1º	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c
Bajón 2º y abué	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L
Arpa	Pedro Mena 90L		
Violín 1º Violín 2º	Fernando Albert 32L	Fernando Albert 32L	1º Fernando Albert 32L 2º Liz Francisco Romero 12L desde el 12-I-1721
Instr. Acogidos	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales
Acólitos	Camacho Joaquín	Camacho/ Antonio Salvador desde 13-XII Joaquín	Antonio Salvador Joaquín

	1722	1723	1724
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º y clave	Juan Muñoz de Monserrat 121L		
Organista 2º	Joseph Lozano 50L		
CR Sochantre CR Tiple CR CA CR Tn CR CB	S. Ignacio Pujol Ti Desde 21-XII D. Santa María 80L y 60L de salario, total 140L (estuvo en Toledo este año) CA Antonio Pérez 80L Tn Domingo Seguí 60L CB Pedro Hernández	S. Ignacio Pujol Ti D. Santa María 140L CA Antonio Pérez 80L Tn Domingo Seguí 60L (como salario) CB Pedro Hernández 80L	S. Ignacio Pujol Ti D. Santa María 140L CA Antonio Pérez 80L Tn Domingo Seguí 80L CB Pedro Hernández 80L
CN Ti CN CA CN Tn CN CB	Ti Desde enero 25L Joseph López, y desde 13-XII 50L CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol	Ti Desde 13-II-1723 25L para Joseph López y 25 para Simón Guillén CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol	Ti 25L para Joseph López y 25 para Simón Guillén (este sólo hasta diciembre) CA Miguel Llopis 25L y Joseph Camacho 25L Tn V. Segarra 50L CB Vicente Pujol
Infantes Tiples (De colorado)			
Voces admitidos con o sin sueldo			Joseph Elías desde octubre con 25L
Corneta y violón	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.
Bajón 1º	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c (jubilado) ⁷⁴
Bajón 2º y abué	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L
Arpa	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L
Violín 1º Violín 2º	1º Fernando Albert 60L 2º Bartolomé Albert Ass desde 13-XII-1722	1º Fernando Albert 60L 2º Bartolomé Albert Ass	1º Fernando Albert 60L 2º Bartolomé Albert Ass
Instr. Acogidos	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales
Acólitos	A. Salvador	A. Salvador hasta 31-XII	Joseph López desde 1-I-1724

⁷⁴ ACO. Tomo 18, Fol. 83v y 84r, Acuerdo de 9-III-1724. En 9-III-1724, aceptaron la jubilación de Gaspar Onteniente, sin embargo este hecho no afectó a los saalrios, pues no sugfieron modificación. A Gaspar Onteniente le jubilaron con la integridad de su sueldo, Luis Navarro pasó a primer bajón, sin experimentar modificación salarial, y Antonio Onteniente al segundo pero sin sueldo. Se entiende que el sueldo que le mantienen a Gaspar Onteniente, sirve para remunerar las intervenciones de su hijo Antonio, como bajón 2º. Esta curiosa situación no frecuente hasta ese momentos en los procesos de jubilación de los músicos, se mantuvo hasta la muerte de Onteniente, acaecida después de la de Mathias Navarro.

	1725	1726	1727
M. capilla	Mathias Navarro 140L		
Organista 1º y clave	Juan Muñoz de Monserrat 121L		
Organista 2º	Joseph Lozano 40L		
CR Sochantre	S. Ignacio Pujol 80L		
CR Tiple	Ti J. Santa María 140L		
CR CA	CA Antonio Pérez 80L		
CR Tn	Tn Domingo Seguí 80L		
CR CB	CB Pedro Hernández 80L		
CN Ti	Ti 25L para Joseph López y 25	Ti 25L para Joseph López	
CN CA	Ti CN Joseph Elías, tiple capón 25L	Ti Joseph Elías, tiple capón 50L	
CN Tn	CA Miguel Llopis 25L hasta junio	CA Joseph Camacho 25L	
CN CB	y Joseph Camacho 25L	Tn V. Segarra 50L	
	Tn V. Segarra 50L	CB Vicente Pujol 50L	
	CB Vicente Pujol		
Infantes Tiples (De colorado)			
Voces admitidos con o sin sueldo			Desde 16-I Juan Gómez, músico salmista
Corneta y violón	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.	Pedro Artixas 120L y 2cah por CORN 1ª y 8L por Vlón.
Bajón 1º	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c	1º Gaspar Ontiniente 130L y 1c
Bajón 2º y abué	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L	Bj 2º Luis Navarro 80L, y por Ab. 26L, total 106L
Arpa	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L	Pedro Mena 90L
Violín 1º	1º Fernando Albert 60L	1º Fernando Albert 60L	Fernando Albert 60L
Violín 2º	2º Bartolomé Albert, desde enero 20L	2º Bartolomé Albert 20L	Bartolomé Albert 20L
Instr. Acogidos	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales	Joseph López por violón y hacer libros de coro 38L Antonio Onteniente, Bj 3º ASS Lelio Gallardo ASS, admitido a percances generales
Acólitos	Joseph López	Joseph López	Joseph López

Bloque 2. Apéndice Documental

1. ArCO. DOCUMENTOS VARIOS.

En este epígrafe se presentan documentos procedentes del Archivo Catedralicio de Orihuela que no proceden del contenido de los Acuerdos Capitulares. Todos ellos se transcriben en la grafía original y para una más cómoda lectura, se presentan en escritura recta salvo los añadidos que figuran en cursiva.

DOCUMENTO 1. Fragmento de la Bula de Erección de la Catedral de Orihuela.

El texto transcrito figura en recto y las interpolaciones en cursiva.

ACO Libro 5º legajo 102. J-481

Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano^{úm} et Prebendis et aliorum ben^{orum} in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta.

Prebendas Antiguas:

Mantiene los beneficios que in collegiata (...) invocatione Sancti Salvatoris in qua Quatuor Dignitates prepositura vide licet que principalis est ac Thesauraria Cantoria et Archidiaconatus ac Novem canonicatus et totidem prebende Nam decimi canonicatus et prebend preteritis Qunie aplica aucte (ancte) Supressi et co& (coram) supressorum fructus redditus et proventus Officio Sancte Inquisitionis hispaniarum applicati vel Spealiter Inquisitiri Murcie protpre ressidenti asignati fuerunt Necnou Quatuor Hebdomadarie quibus exercitum cure animarum imminet Ac aliud diaconatus et aliud Subdiaconatus Ac alia Quatuor Acolytatus nuncupata simplicia beneficia acclesiastica perpetua Canonice instituta reperiuntur Et que ecclesia Scti Salvatoris licet antiquitas perfelicie recordationis Iulium pp. (hace memoria de las sucesivas erecciones y revocaciones, quedando todas ellas anuladas por la presente bula de erección). (...)

Señala unos lugares que han de colaborar en la Mensa Episcopal, en concreto los lugares del valle del vinalopó, pues en el pasado sus señores habían mantenido enfrentamientos con motivo de los diezmos con el Obispo y cabildo de Murcia. Epalem mensam pertinentem decimarum de Elda, Petrel, Salines, Novelda, Monover, (...).

Bula redactada el 13 de Julio de 1564 pontificatus uri Quinto Quorum discretionem ure per aplica scripta motu simili mandamus qtud vos vel duo ex vobis coviunctim (¿) procedentes in ipa ecclesia Oriolem per nos sic ut premittatur erecta pro maiori illiud decore et ampliori summi dei servitis preter preposituram que icubi dignitas post (...) fit at cum suis preeminentis prerogationis quas antea habuit remanca Ac alias Tres Dignitates nec nou Canonicatus et prebendae ac beneficia in preinfertis contenta tot alia (“et pr” tachado) et prebendas integras et dividias portione ac perpetua simplicia beneficia ecclesiastica et capellanas Evot (not) vobis predicto tamen Philippo Rege super hoc consulto opportunum videbitur et sine preindicio preeminentie et antelationis co& (coram) dem antiquorum dignitatum ac canonicatuum et prebendarum ac illos protpre obtinentiam perpetuo erigere et instituere Illaq& per vos sic erecta specificare et declarare. Ac etiam quecunq& ordinationes et Statuta ad ecclesie Oriolem ac dilectorum filiorum eius Carli et personarum predictorum directioem et servituum divinum facientia licita tamen et honesta ac sacris Canonibus minime contraria condere et condita reformare aliaq& de novo toties quoties vobis placuerit edere que etiam postquam condita reformata et edita fueriunt ante aplica confirmata et approbata fiut et esse censeantur co ipô ceteraq& in premissie et circa ea q molt necessaria et opportuna facere et exequi ante ura curetis Nos enim vobis quo ad hec oia et singula plenam liberam et omnimodam potestatem et facultatem eadem auncte (ancte) concedimus per pater Et preterea vos.

DOCUMENTO 2. Fragmento del Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela, S. XVI.

Establece cómo deben desarrollar los Señores Capitulares el acto de elección del organista y otros oficiales.

ESTATUTOS, p. LXI, 26 de Enero de 1575.

Lorde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty. (al margen)

Movexint universi q anno anat domni millo quingentseimo septuagesimo quinto die vero in titulado bigesimo sexto anuari Capitulariter convocati et congregati sono campane illustres ac admodum xxxo viri domini prepostuisset capitulum iste ecclesie oriolensis scilicet Domns frac co des puig sachrista domnus franciscus perez canto domnus jacobus messeguer scolasticus franciscus Roca hie franciscus hieronymus soler raymundus soler genesius Almodovar petrus saplana gaspar desentacilia franciscus lloscos joannes babta monllor facie pagine doctores balthazar togores anthonius scuuria joannes ambel etiam dicte facie pagine doctores dignitates et canonici dicte ecclesie in loco solito xxxlluis in quo soliti sunt prosinilibus et allis per agendis et tratandis convocari et congregari et unanimes et concordantes fecerunt et ordinarunt statuta et ordinationes huvisimo subtenore.

primo statu sunt cordenan que too temps ques havra de conferir capellania obenifet etiam questa caninicat o dignitat se haci de fer provisio es a saber organista advocat de capitol secretari o seri o nunio los qual iats fieri amovibles ad nutum capitulli pere no son officis amales o a ellectio de persona que haia abscala ir a tratar vogoci per ea ygleisa fora la ciutat si en los senors capitulars vonocats particularement a capitol e certificarit a casuen particular per lo pertiguero o nutio per manament del president como se moveri convocat pero tardi y perastaxx effecte Equelaos que seran ab seus dela print ciutat per distancia desis llegues si en convocats ab lletia misma ferita acada hu dello particularement la qual se hara de dexar per dit nuntio aba asistencia del secretaria del capitol en la casa et habitatil quello dit absent seen la ciutat dextantla en poder de algu desos familiars e venint sodia per al quel ses feta la conovatio se fara solament la propositio en aquell dia empezo la collacio e provisiovos puta fer sino en lo altiempi fiquent distant del altie capitol o provisio tres dies inclusive para la cual ellectio puxe los capitulars ab sens comete son bot a algu des capitulars aqui ben vist sesera abletia missiva o polisa fermada de la sua ma o ab suatio del secretari o nuntio.

evoresimenys statutini condenam que la sobredita forma de convocar los absens e propositio en un capitol e resoltio en altre y tot lo demas que dessus es du se guarde en dar possessio del alguna dignitat canonicat o venifet exceptats los ques donarem per collatio de capitol fera conorme a la forma dessus dito.

Statuturi e ordenam que totempques hactara defer transactio concordia e avinenca sobre algun pletas qustions y diffeenties entrelo revevent capitol e quel altia persona dequals evolcuasitat condicio quesia se haia de observar la sobredita forma de convocar de capitol e de avisar alsalo sens absseli missiva e de admetre los bots de aquells remesos a algunastre capitular e de que en los capitol se fassa la propositio y en altre se grengalla resolutio de de terminatio e finaltremet sera seten qualsevo dels sobre dits casos sia de nengun efecte e balor.

Estos tempes ques haura de fere ellechi de officis amatis maiordom de les renfs e des llibre del punt y fiel del gramer axi del gra com del lli biexamen ecapfosier y afer ellectio de collector desubsidi y sensudo basta ques sen convocats los presenta civitates sent primer certfcats perlo nuntio aquin effecte son convocats y que si boldran tua

metie sos bots los absens de honse nulla questigne que sieri admesos y que aquest statut no puga esser revocat finoes guarda salas solemnitat sanunt dita.

Ombus quidem capitulis et estatutis per me Jacobu acor noty publicum et scubam dicti ad modum reverendi capituli lectis et publicatis in pleno capitulo boce alta et inteligibili dicti domini capitulares dixerunt que laudabant et aprobabant ea et bolebant observari et ad yumpleri ad unquem sicut yueris continetur et op feriberentur ynsibiosta tutom Excepto reverendo domino nostra palma de fontes canonico quicum prefens dixit que non consentiebat indictus statutus y no eso presse dissentiebat presentibus protestibus petro x nuntio et Jacoboco mi civitatis orioli bicinis.

DOCUMENTO 3.

ArCO. MANUAL DEL ARCHIVERO, DE JOSEPH ALENDA Vol I

Se colocan diferente alineación las anotaciones que figuran en el margen del documento que además se indican con el término (*al margen*)

fol. 19v.

Las doce capellanías (*al margen*).

Forma de la presentación de las capellanías (*al margen*).

Y viendo que en ella no avia beneficios ni capellanías para el servicio del coro erigieron y fundaron doce capellanías para que llevasen el pondus chori afectando las cuatro de ellas a las voces de: tiple, contralto, tenor y contraxo y las otras ocho a personas ydoneas y virtuosas y que assi las dichas capellanías con las nuevas dignidades y canonicatos se diesen por nombramiento y omnimoda presentación del rey nuestro señor y sus sucesores en los reynos de España y que en las capellanías se guarde de esta forma que el ilustrísimo obispo despache edictos los cuales se ayan de publicar en la catedral y fixarlas a las puertas de ella y a las de Valencia, Alicante, Elche, Caudete, Ayora, Xátiva y Gandía y en otras si pareciese conveniente. Y de los oppositores precediendo riguroso examen elija el señor obispo dos dellos, los más hábiles y virtuosos y que viere ser más necesarios para el servicio de dicha iglesia y los proponga a su majestad para que como verdadero patrón elija al que fuese de su gusto, presentándole a su santidad.

fol. 20r

Y dismebrada la sobredicha renta y viniendo a poder en execución y dotan las dos dignidades y siete canonicatos y doce capellanías y aumentan la dote de los antiguos canónigos y dignidades añadiendo alguna cosa a la dignidad episcopal y lo resolvía de dichas dotaciones a la universidad del estudio general de Valencia y aplicaron dichos seis mil dineros desta forma que a los dos dichas nuevas dignidades de maestre escuela y arcediano de Alicante le señalaron por dote a cada uno de ellos trescientas libras

dotación de prebendas nuevas (*al margen*)

Y a cada canonicato de los nuevos ciento cincuenta libras, añadiendo a modo de salario cada cincuenta libras a los dos canonicatos del púlpito y lectura, con que el obispo les señalase a cada uno de ellos las obligaciones que les pareciesen que convenía a facultat también de poder trocar las obligaciones, y cada una de las doce capellanías

fol. 20v

presentacia chori vide fundamentum ecclesia cartagienensis.

señalado lo sobredicho y subiendo al aumento de los demas considerando que la pavordia era la capa de dignidad pontificalen

aumento de prebendas antiguas (*al margen*)

Cabeza de cabildo y quién habrá de llevar más cargos y que sólo tenía 435 L 11s 1. Le añadieron 25 L y a las dos dignidades de sacrista y cantoría que tenía 288 L les añadieron 12 L a cada uno para que igualasen las 300 libras que cada una de las nuevas dignidades tenía y a cada uno de los canonicatos antiguos (exceptuando el que se había suprimido para el santo oficio) que tenía 107 L 6s 11. Cada uno le añadieron al dote de ellos 383 L 17 s 9. Que repartidos entre los 9 canonicatos que quedaban les cabía cada uno de ellos a 42 L 13 s 1 y con ello

se igualaba con los nuevos en prebendas distribuciones y frutos con que se guardase dicha igualdad entre nuevos y antiguos, de suerte que en falta y en sobra fueran iguales, decretando así los unos con los otros fuesen una sola mensa capitular una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo con tal que la porción que se le señalaba por prebenda no le pudiesen ganar sin primero cumplir el estatuto antiguos de los 6 meses de residencia, ordenando también que la renta que fuese aplicada toda a distribuciones y que las pudiesen llevar si aquellos que asistiesen al coro en los divinos oficios, fuera de los días que por estatuto, derecho y costumbre antiguos se podía tener recreo, el cual estatuto sólo comprendía a las dignidades y canónigos, y no a los doce capellanes como dichos fuesen después se deverán? Pero con todo, les ayudó el cabildo y también toman recreo, y que la porción de los ausentes acreciese a los presentes abrogando fueri statuto o costumbre que sobre esto viniesen en contrario y para corroboración de dicha residencia personal y para que las dignidades y canónigos antiguos decretaran que contraviniendo perdiese aquella parte y procura que de nuevo se las avia añadido quitándole desde entonces a los nuevos prebendados.

Organista y pertiguero (*al margen*)

Y acababa dicha dotación de prebendados de la iglesia presenta los oficiales de ella y considerando que el organista le pagaba de la fábrica 50 Libras y el granero común cinco cahíces de trigo de dichas rentas nuevas le añadieron 10 libras las cuales paga hoy el cabildo y también al pertiguero o nuncio que de dicho granero tenía siete caíces de trigo se le añadieron otras diez libras que también se pagan.

Infantes de coro (*al margen*)

Y a los cuatro infantes de coro que de la renta antigua tenían veinte libras se les añadía otras veinte, para que tuviesen diez cada uno de salario juntamente con las veintidós que antiguamente se daban para vestirles.

fol. 21r

los 4 capellanes menores. (*al margen*)

Y por que se solía diponer? Muchos cantores para que el culto divino tuviera su debido servicio ultra de las 12 capellanías sobredichas erigieron otros cuatro afectas a tiple, tenor, contralto y contrabaxo, entre las cuales repartieron 100 libras de las 5000 de la nueva dotación 25 a cada una para que los ganase en distribución juntamente con otras cien que igualmente y como las otras se avian de repartir de la fábrica. Cuyas capellanías se davan como salarios y se havia de proveher por el reverendísimo señor obispo y cabildo anuntum amobibles y oy en dia se proveer per dichas señores así por esta ocasión como por la concordia que

Vide concordia (...) conferendi, libro de bulas folio 155 (*al margen*)

“super iure conferendi tevemos con dichos señores obispos, los cuales en estas provisiones tan solamente habent unum sugraginem tambum unusde capitulo el quel voto le envia a capitular que le parezca.

Y viendo que los antiguos canónigos pagaban muchos salarios y gastos y que era razón que los nuevos contribuyesen en ellos aplicaron dichos fuesen de las nuevas rentas ciento

fol.21v.

sesenta libras dos sueldos y tres dineros las cuales se pagaban y todas las

Parte Cabildo 3300d^{os} (*al margen*)

sobredichas partidas de nuevas dotaciones y aumentos hacen suma de 3300

ducados que son tres quintas y tres décimas de un quinto parte principal de los sobredichos 5000 ducados (que hoy llamamos permutas que baxo diremos por Las rentas de la permuta las administra siempre el cabildo. *(al margen)*

qué. Dando facultad al cabildo para que administre y aumente como en ezepto lo hace (...)

La mensa antigua tenía 3113 libras de las cuales las 2602 L(libras) 25s(sueldos) 6 (dineros) las dexaron para repartir en distribuciones canonicas manuales, procesiones y demás actos conforme la ordenación que para dicho effecto adelante hizieron. Y las demás 510 libras 14 sueldos y seys las dejaron para los q. cargos de dicha mensa tenía que eran los siguientes:

(...)

Para los vestidos de los cuatro infantes de coro 22 L.,

Al sochantre, por su salario 7 L.

Parte que aplicaron al Cabildo para aumentar su mensa *(al margen)*

Parte de obispo 1200 d^{os}

Parte de la Univ. De Valencia 500 d^{os}

Renta de la mensa antigua 3113 L.

Quedan 2830 d^{os} de onze reales

3300 de la nueva

6130 que toda juntamente.

fol 22v.

Maestro de capilla *(al margen)*

Consequotivamente en aquella fecha de agosto (1565) mandó que avia musicos en dicha iglesia era necesario que tuviera maestro de capilla además que se avia de dar una de las doze capellanias trataron con la fabrica que se le diesen las 60 libras que antes solian y assi en 4 de dicho mes y año 65 fueron nombrados por electos de todos los parroquianos don Pedro de Rocafull y Lopez Soler los cuales en dicho nombre con auto recibido por Johan Arcis se

maestro de capilla si no acuda a la obligacion de enseñar de canto le pone el cabildo un sustituto a cuenta de las 60 libras que por esto le concede la Fabrica. *(al margen)*

obligaron a darle dichas 60 libras con tal que dicho maestro tuviese obligación de enseñar de canto a los infantes de coro y todos los demas que quisieren aprenderle y asi el cabildo siempre que falta dicho maestro a esta obligación le pone un sustituto a cuenta de este salario porque la superintendencia de el y de toda la musica se dio al cabildo, lo demas que acerca de esto ay se ve mas largamente en dicho proceso.

Quieren que lo que es el concurso para la provisión del maestro de capilla no toque al cabildo aunque sea sede vacante *(al margen)*.

Mirar: No explica nada más.

fol 23r

Forma como se han de ganar las distribuciones.

Que es la siguiente (...)

Prebenda

(...) Las doce capellanias no tienen prebenda.

Canonicatos de missa y visperas.

(...) Los dos beneficiados y doce capellanes tienen una porcion canonical y al año cada uno de ellos gana unas 45 libras con un canonigo.

A cada canonigo una porcion que es a missa 1s. 6

A visperas 1s.

Que en esto gana al año un canonigo 45 L.

Los dos Beneficiados (*al margen*)

A cada uno de los 4 beneficiados una porcion y un tercio q. son 13L 6s. 8 $\frac{2}{3}$
cada mes 1L 2s 2 $\frac{2}{3}$

Los dos beneficiados diaconil y subdiaconil una porcion q. son 10L y cada mes 16s 8.

Los 12 capellanes no tienen prebenda.

Prebenda de un canónigo cada mes (*al margen*)

16s 8

16s 8

16s 8

50s

Horas Manuales.

En cada una de las horas de prima 3^a 6^a 9^a completas, procesiones claustrales, salves y procesiones de salves se distribuyesen 3 s (sueldos) 9 (dineros). Y en el año 1607 se ordenó por cabildo se alargue esta porción a P (4) sueldos en cada una de dichas horas por distribución manual y por la propia distribución a missa y visperas en cada una de ellas se distribuyesen 8 sueldos siete dineros y en dicho año 1607 se ordenó que esta porcion fuesen 18 sueldos en cada acto. Lascuales pociones se forman por dobleria entre todos los presentes, dando al canónigo una porción y a la dignidad 2 y a cada uno de los 6 beneficiados y doce capellanes media porción.

Maitines no va por dobleria sino que todos los que son prebendados y asisten les toca por igual tanto la dignidad como el canónigo el beneficiado y capellán. Señalan 12 sueldos (...) que porcionibus que cabe a quatro dineros por prebenda (...) y faltando algunos acrese a los presentes pero esta acresencia no puede pasar 18 dineros.

fol 44r

(Al Margen) Libro de concordias recibidas por Pedro Conesa 1566.

Pagan los 4 beneficiados de Elche por las primicias tocantes a los préstamos.

(*Los diezmos de Elche se conceden para las fábricas de Santa María y el Salvador*).

DOCUMENTO 4.

ArCO. MANUAL DEL ARCHIVERO, DE JOSEPH ALENDA Vol II.

Las tablas que se transcriben en primer lugar, se encuentran anotadas en los folios de guarda del Segundo Volumen del *Manual del Archivero*, y no se encuentran foliadas. Por este motivo se ha otorgado una numeración a cada página según el orden que presentan en el manuscrito.

[p. 1]Horas Manuales

	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>8</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>8</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	<u>4</u>	(48dineros o 4sueldos)
Un S. Dignidad	P.	t	m.	c.	s.	n.	v.	c.	s.	P.	(horas manuales)
Un S. Canong.	2	2	4	2	2	2	4	2	2	2	(24 dineros o 2 sueldos)
Un Hebd° y Capp.	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1	(12dineros o 1 sueldo)

En Mesada de 31	_____	124 s	S. Dignidad
En Mesada de 30	_____	120 s	
En Mesada de 29	_____	116 s	
En Mesada de 28	_____	112 s	

En Mesada de 31	_____	62 s	S. Canonigo
En Mesada de 30	_____	60 s	
En Mesada de 29	_____	68 s	
En Mesada de 28	_____	66 s	

Horas CanonicasDn. Prepositum

En la misa	8s	6
En las visp.	<u>5s</u>	<u>8</u>
	14s	2

En Mesada de 31	_____	439s 2	D. Prepositum
En Mesada de 30	_____	425s	
En Mesada de 29	_____	410s	
En Mesada de 28	_____	396s	

Un Dignidad

En la misa	5s
En las visp.	<u>3s</u>
	<u>4</u>
	8s
	4

[p. 2]

En Mesada de 31	_____	258s 4	S. Dignidad
En Mesada de 30	_____	250s	
En Mesada de 29	_____	241s	
En Mesada de 28	_____	233s 4	

Un S. Canonigo

En la misa	1s 6
En las visperas	<u>1s</u>
	2s 6

En Mesada de 31	_____	77s 6	Un S. Canonigo
En Mesada de 30	_____	75s	
En Mesada de 29	_____	72s 6	
En Mesada de 28	_____	70s	

Un S. Hebdomadario

En la misa	2s
En las visperas	<u>1s 4</u>
	3s 4

En Mesada de 31	_____	103s 4	Un Hebdomadario
En Mesada de 30	_____	100s	
En Mesada de 29	_____	96s 8	
En Mesada de 28	_____	93s	

El Diaconil y Subdiaconil y los doze capellanes del rey tienen la misma porcion que un S. Canonigo.

[p. 3]

Horas de N^a S^a

El Sr Dean y cada una de los SS Dignidades ganan
 en cada una hora _____ s 2
 Un Sr Canonigo _____ s 1
 Un Hebdomadario
 Diaconil y Capp r _____ s ½
 Los Capellanes del numero _____ s 1
 Los capella. De Pedros ferrer y Acolitos _____ s 1

Doblas de Augmento

El S. Dean en cada una _____ 33s 4. Y en la de tr o Snr 66s 8
 Un S. Dignidad en cada una _____ 16s 8 _____ 33s 4
 Un S. Cang. En cada una _____ 50s _____ 203s 1
 Un capellán Real en cada una _____ 12s 7 _____ 12s 7
 Los seis benef. Hebdomadarios y Diaconiles no tienen doblas de Augmento

Doblas y Aniv. Antigû del tiempo de la Erección en CathedralPierden

4s _____ El S. Dean en cada mes _____ 44s 10
 4s _____ Un S. Dignidad _____ 48s 5 2/3
 2s _____ Un S. Canonig _____ 25s 4 ½
 1s _____ Un Hebdomadario _____ 12s 4 ½
 1s _____ Un Diaconil _____ 14s 4 ½
 1s _____ Un Capn Real _____ 12s 2 1/3

[p. 4]

Prebenda

El S. Dean en cada mes	94s 5 ½
Un S. Dignidad	55s 6
Un S. Canónigo	16s 8
Un Hebdomadario	22s 2 2/3
Un diaconil	16s 8

Los capellanes reales no tienen

Los Capp. Del numero, y el M^o de Capilla digo de Ceremonias ganan en cada ora manual un dinero y en misa Inacor (ilegible) y Visperas tres dineros en cada acto. Lo mismo en la misa y visperas de Aniversarios, en los maitines de la Octaba del Corpus, Navidad y resurrección doze dineros y en los demas ocho visperas. Los Cap. De Pedrós ferrer y Acolitos al doble.

Dotación de cada una de las Prebendas.

El Sr. Dean	440L	.s	
Un Sr. Dignidad	300L	.s	
Un Canonigo	150L	.s	
Al St ^o Oficio	107L	6s	11 sin augmt ^o
Un Hebdomadario	100L	.s	sin augmt ^o
Un Diaconil	82L	10s	sin augmt ^o
Un Capellan real	80L	.s	

[p. 5]

Porciones Canonicales

D. Praepositum	2P	14/15	
D. Sacriste	2P		
D. Cantor	2P		
D. Scolas	2P		
D. Archid.	2P		
D. S. Inqus.	1P		
Canonigos 16	16P		
Ebdom 4	2P	10/15	
Diaconiles	1P	1/15	½
<u>Capellanes Reales</u>	<u>6P</u>	<u>6/15</u>	

En el coro lleno 38P 1/15 1/2

fol. 19r

Horas manuales (*al margen*)

En cada una de las horas de prima, 3^a, 6^a, y 9^a, completas, procesiones claustrales, salves y procesiones de salves, se distribuyen...

fol. 71r

Para los ministriles tambien havia punto y es razon que le aya y assi se hallara

fol. 71v

en el dietario viejo, la memoria de lo q. pierde cada uno de los dias que falta y por el trabaxo de apuntarles se dauan al apuntador un dinero por sueldo de la fabrica y se aorrava algunos sueldos y la Fabrica y la Iglesia estava servida. Esto es en suma todo lo que he podido ver para la instruccion de contar mesadas y para que se vea el uso y se entienda loque he dicho pondre el siguiente ejemplo de un mes, y por el se haran los demas por su orden.

DOCUMENTO 5. ArCO LIBRO VERDE (Sig. 1100)

(En cursiva las incorporaciones al texto).

**MANUAL E INSTRUCCION DE LAS COSAS QUE EL SACRISTAN MAYOR,
Y LOS OTROS SACRISTANES, Y CAMPANERO, DEVEN OBSERVAR Y
GUARDAR.**

**Comiens. la Instruccion para los sacristanes segû es dever en el libro VERDE: que
arregló y compuso El Lizardo Luiz Domenech Capellan del Rey Y Maestro de
Ceremonias que fue en esta Stª Iglesia
El año de: 1604**

fol.1v

**Del oficio de Sacristan Mayor
Capitulo 1**

(...)

fol. 2r

(...)

7. Tambien tendra cuydado de prevenir, hazer buscar, y aparexar las cortinas para empaliar, según los días de entreaño; como son el Jueves Santo, el corpus, Nuestra señora del Rosario, y de Agosto.

fol.2v

(...)

10. Cuidar el que todos los sabados en pagando los entierros y percanses, selesde la porcion que hacada sacristan delos menores le toca, partiendose los percanses de cada semana según lo estilan sinque en esto aya diferencias, ni questiones, pues sabe cada uno lo que le toca.

**Del oficio de Sacristan Semanero
Capitulo 2**

(...)

fol.3r

5. Todas las noches de su semana tiene obligacion de abrir las puertas (estoes) el postigo dela puerta de los Perdones para que entren los Maytinantes, â dezir los Maytines (menos las noches que se ubiesen dicho Maytines en el Coro) y y esto contal puntualidad que al primer toque de Maytines, haya de estastr en el postigo hasta que hayan entrado todos los Maytinantes y Capellanes; y de contado correr su postigo, y con la presteza posible enzendera las luces del altar mayor, y coro estando vestido con sotana, sobrepelliz y cuello porquanto enesto, enciertos tiempos seha experimentado grande ômision, ê indecencia.

6. Tiene obligacion dehazer señal â Laudes todas las noches de susemana, para que el campanero cumpla con su obligacion y oficio.

7. *(Cerrar la Igelsia tras los Maytines para que salgan los Maytinantes y no quede nadie).*

8. El sacristan mas antiguo de los dos menores tiene obligacion y le toca barrer los sabados por la meñana acabados los Oficios y Misas, la Capilla del santisimo, tras la Capilla Mayor, la Capilla Mayor, el Plano, el Coro, y tras Coro.

(...)

fol. 3v

10. El segundo sacristan tiene obligacion y le toca barrer los sabados por la mañana acabado el coro, y Missas; desde la Capilla del Santo Christo, hasta la torre, y sus capillas, incluyendose la sacristia.

(...)

15. Tiene obligacion todos los dias prevenir para las primeras vispas.

las

fol. 4r

las capas, y Bordones las quales llevara al coro según la festividad: en acabando Vispas las volvera ala sacristia q. es lo que se ha hecho, y se debe hazer.

16. Tiene obligacion hacabados los Oficios cerrar todas las rehas assi del altar mayor, como las del coro, capilla del Santissimo y del Rosario.

17. Tiene obligacion de prevenir una capa del color del Oficio de aquel dia, con su amito, y estola para las estaciones que se hagan entre año en diferentes Capillas, y Altares dela Iglesia, como para la Incenzasion del Magnificat y salves de N^a Señora.

18. Tiene obligacion llevar dicha capa al coro juntamente con los otros ministros (estoes) con el Pertiguero, Infantes con sus ciriales, y sacristan mayor; y enllegando alas puertas del Coro la entregara auno de los Acolitos, para que la entre dentro del coro juntamente con el Sacristan Mayor; y si algundia ay estacion â deir con la Cruz ala puerta del coro paraque salgan los señores del Cabildo, y residentes â hazer dicha estacion: tendra prevenido asu compañero para que en acabando, la reziba ala puerta del Voro, que sela entrega un Acolito, entonces todos juntos porsu orden seolveran por la cluxia ala sacristia donde la dexara.

(...)

fol. 4v

(...)

21. Todas las mañanas despues de haver prevenido y compuesto los trastes delas Capillas donde hande celebrar los señores, y Prevendados, las Missas Privadas ô Rezadas, hantes de irse â comprar recado para su casa, procurara dejar âparejado todo lo necessario para la Missa mayor, y demas missas, según el color del oficio

del

fol. 5r

del dia; y para el tiempo, que los Acolitos vengan â componer la credencia les tendra prevenida toda la plata, y lo demas que es emnester segùn la festividad, y solemnidad del dia, para que contempo lo compongan todo sinque falte ninguna cosa, como cada dia se experimenta.

(...)

24. Todos los Domingos prevendra para el Asperges la Caldereta de Plata con su Ysopo, esta la pondra en la segunda grada del Altar mayor ala parte dela Epistola para que quando el Preste y Ministros vayan ahazer el Asperges este alamanos.

(...)

26. Tabien tiene obligacion el salir con la cruz, y Infantillos, y Pertiguero, antes que salga el Preste dela Sacristia â hazer el Asperges y esperar que la hagan enla puerta de en medio de la

Iglesia

fol.5r

del Altar Mayor.

(...)

28. Tiene obligacion el hazer señal para empezar el Coro y Oficio divino y para estar contoda puntualidad y que no aya falta, estara esperando que los Acolitos hayan encendido el Altar y dejada la campana del Coro, que el campanero allevado a buelo, tocara por la mañana para empezar; Prima tres golpes con el cimbalillo que esta en el cancel, y para Visperas con el rogle. Y sy ay maytines por las tardes cantados, como suele aver algunos dias hara señal con el Rogle como sehacostumbra.

(...)

fol.6r

**Del oficio de Segundo Sacristan.
Capitulo 4**

(...)

fol. 6v

(...)

5. Tiene obligacion todos los sabados del año barrer la parte dela Igelsia que le toca; como es desde la Capilla del Santo Christo, la sacristia y las capillas de aquel lado asta la torre.

(...)

fol.7r.

Del oficio de Campanero

Capítulo 5

(...)

3. Tiene obligacion de saber que la Iglesia tiene diferentes clases de festividades, y por lo tanto ay diferentes modos de tocar ay Dobles de primera clase, como se ha dicho¹; Doblas de segunda clase, Doble mayor, Doble de entreaño, semidoble, feria de entreaño; feria de Adviento, Quaresma y vigiliyas.

Doble de

fol.7v

Doble de Primera Clase

Capítulo 6.

1. En estas festividades se tocara solemnisimo como lo saben los campaneros: hara señal â Primeras Visperas, Missa mayor del dia de la festividad, como en las segundas Visperas; y siay Arbolada, y Procession, ora sea pordentro de la Iglesia ora sea por fuera, como el dia del Corpus, tocara de la misma suerte.
2. Tocara en las arboladas una hora entera (destemodo) Por la mañana empezara antes de amanecer; a medio dia desde las onze hasta las doze; y de noche a la hora que se hacostumbra por aver en esto variacion según los tiempos; el modo de dexar en estas Arboladas ya lo saben los campaneros, y por lo tanto lo omito y no lo advierto.

Doble de Segunda Clase

Capítulo 7

1. Doble de Segunda Clase, tocara como es costumbre, y se practica en esta Santa Iglesia, con menos solemnidad que el de Primera Clase.
2. Advierto que si en algunas festividades acaeciére aver maytines cantados, como algunas veces los ay, tocara el primer toque luego q. aya tocado a la oracion de Visperas, el segundo un quarto despues; y el terzer quando sehara señal conel simbalillo.

Doble

fol. 8r

Doble Mayor

Capítulo 8

1. Doble mayor tocara cen el tiple, y tenor como se acostumbra y lo practican los campaneros; y por la noche para tocar el Avemaria repicara como lo suelen hazer entales dias, y esto para diferenciarse y conocerse, quando es Doble mayor ô menor.

Doble de entreaño

Capítulo 9

Doble de entreaño, tocara como es costumbre con el tiple y tenor, y alto que del

¹ (como el dia y Vispera de Navidad, el Corpus y otras festividades, que entre año ay hara, lo que le dizen según lo practican, y saben.. *Mismo folio 7r más arriba*)

Avemaria no repicara como al Doble Mayor, porque se conosca quando es Doble mayor ô menor.

Semidoble Capítulo 10

Semidoble tocara como lo hacostumbran hazer los dias, queen las Tabla dize Semiduplex.

Dias infra Octavas Capítulo 11

Los dias infraoctavas tocara semidoble como es costumbre.

fol. 8v.

Santos simples Capítulo 12

Los dias de Santo simple tocara como es costumbre.

Oficio de Feria Capítulo 13

- 1) De feria tocara según las ferias sean; sies feria de entre año, ya sabe como ha de tocar: como tambien debe saber el modo de tocar en las ferias de Adviento, y Quaresma porque en unos y otras ay diferentes modos de tocar.
- 2) En las Visperas y missa conventual ordinariamente tocara tres toques, y para Maytines quando es fiesta solemne tambien hara otros tres como se ha dicho; pero sinoes solemne solo hara en Maytines dos.
- 3) Tocara â Prima todos los dias del año tres toques (deste modo) en tocando el Alvo uno; una hora antes de dexar otro; y el ultimo sera para entrar enel oficio, y si es Verano tocara el segundoi a las seis: El toque para entrar en el coro a las seis y tres quartos, dexando a las siete y un quarto; y el terzero alas ocho y media, dexando a las nueve en punto, ysi ay sermon dexara según selo mandaran los señores de Cabildo, ô el sr. Presidente.

A visp.

fol. 9r.

- 4) A visperas en el Invierno tocara el primer toque a la una el segundo a la una y media; el terzero un quarto despues de las dos: Y en el verano el primero a la una por despertada; el segundo a las dos; y el terzero un quarto despues de las tres; y si entran a las quatro, el primero por despertada sera a las dos, el segundo a las tres, y el ultimo a las quatro y un quarto.
- 5) A la missa de San, Sebastian que haora se dize en los lunes tocara el dia que seha de cantar, sies Verano alas siete menos un quarto, y repicara un quarto; y ala Missa de Nuestra Señora los sabados lo mismo; y sies Invierno empesara â tocar â entrambas Missas alas ocho, y tres quartos, dexando alas nueva en punto.
- 6) Tienen obligacion los dos campaneros barrer todos los sabados la parte de la Iglesia que corresponde a la Epistola con las capillas que en aquella parte ay; el

uno desde el Aula Capitular hasta la mitad de la puerta de Lorito, y sus capillas; el otro desde la puerta de Lorito, y sus capillas hasta el altar de las Almas.

- 7) (con una tinta más suave hay un asterisco sobre el 7 y al margen “el Modo Dean”) Tiene obligación el campanero semanal el barrer todos los Domingos y fiestas la puerta de Lorito, y rosiar en el verano todos los días que ay cabildo en el Aula Capitular.
- 8) Tiene obligación el Campanero de semana el dormir en la Iglesia todas las noches para estar presto â tocar â Maytines a media noche, y ser guarda con el sacristan semanal de ella.
- 9) Tiene obligación de tocar todos los días, y noches la Oración del Alva, medio día y noche.

Tiene

fol.9.

- 10) Tiene obligación tocar todas las noches en acabando de tocar el Ave Maria, a prima noche, habaxar con toda presteza de la torre y cerrar todas las puertas de la Iglesia; poniéndose en el Pilar de San Christobal, sin menearse de allí hasta que aya reconocido el sacristan semanal toda la Iglesia; y llegue dada la vuelta a él: por si algun ladrón va delante del sacristan escondiéndose de la luz que lleva.
- 11) En algunas empaliadas suelen ayudar a los sacristanes los campaneros; esto ellos lo saben quales son.
- 12) Los lunes que toca cantar el Aniversario de las Almas tiene obligación el campanero de semana convocar a sus compañeros para que toquen el Domingo por la noche antes de la oración del Ave Maria una señal con todas las campanas â medio buelo para el Aniversario de las Almas.
- 13) Tiene obligación tocar todos los días que ay aniversario según es costumbre; y para esto preguntara al sacristan semanal si lo ay, ô no.
- 14) Tiene obligación de tocar siempre que se le mande por el señor Presidente, â todas aquellas funciones que sucederan en el discurso del tiempo que exerza su oficio, como en Victorias y acciones de gracias.
- 15) Tiene obligación de tocar a nublo siempre que se le mandara ô abra necesidad por averse experimentado en diversos tiempos y nublados, y casi siempre, se han deshecho los nublados y tambien tienen la mesma obligación de tocar los días de grande niebla mayor mente por el mes de Mayo, pues por este trabajo se le da algun caiz de trigo.

Tiene

(falta el folio 10 en el manuscrito)

fol. 11r.

Del oficio de los Acolitos Capítulo 14

1. Primerramente. Los Acolitos deven ser muy puntuales en lo que toca a su oficio, y obligación, como es asistir con tiempo a aparejar el Altar, Coro y Credencia.

(es decir arreglar todo dentro del coro y Altar mayor, excepto llevar los báculos que lo hacen los sacristanes, colocar agua, vinajeras, todo listo)

(...)

fol. 11v

10. *(Colocarán diariamente los libros que hagan falta en el coro para lo cual)* preguntarán la tarde antes al

fol. 12r

sochantre, que es lo que sea de aparexar y con esta diligencia no abra faltas en estas cosas del coro.

11. Tendran cuydado por las tardes y mañanas quando aparexen el no hazer ruido, ni estrepito con los libros y en estandoaparexados y abiertos pondran sus llaves en ellos, enderesaran el Facistol, y lo dexaran bien compuesto.

fol.12r.

(En el coro cada uno se sienta en su banco de cada coro).

fol. 12v

19. Tienen obligacion, por lo menos el uno, el estar en el Altar todo el tiempo que se dize Missa mayor, porsí falta algo: y el otro estara en el coro para aparexar lo necessario, y si, no ay que hazeren el coro sera muy bien estar los dos en el Altar, asta que hayan de quitar las capas quando las ay.

20. Los días que ay Planetas las han de quitar, y poner Acolitos como sucede en la Quaresma, y temporas de entre año.

(...)

22. Tambien les toca el repartir en el coro las velas siempre, yquando ay estacion y ciriada en alguna Capilla, como los sabados para la salve, y otras festividades de entre año.

fol.13r

De la Misa de San Sebastian y Almas.

Capítulo 17

Todos los lunes del año antes de Prima se dize una Missa votiva de San Sebastian; excepto el Lunes Santo; y quando vendra el dia de Navidad en dicho dia, como quando vendra la Commemoracion de los Difuntos: y por disposicion del Ilte. Cabildo esta establecido que en dichos Jueves, se diga otra Missa/ cantada de las Almas, despues de Prima (deste modo:) que por quanto son dos las Missas cantadas las que en toces se han de dezir, y esto es incompatible según las obligaciones que la Iglesia tiene; tienen ordenado, y establecido los Señores del Cabildo, el que ental dia Lunes, que por el discurso del año estara impedido con alguna fiesta clasica de Primera, ô segunda clase, O fiesta Calenda, se transfiera, y diga la tal Missa el dia inmediato, que no estara impedido; y para que se cumpla con dos votos que la Iglesia tiene echos de cantar dos Missas los lunes de todo el año, se canta en un Lunes la Missa de San Sebastian antes de prima, y la otra Missa que es de las Almas, sera rezada mientras prima, y Tercia: en el otro Lunes al reves, de modo que se hira alternando todos los lunes del año, cantando un lunes la Missa de San Sebastian, y el otro la de las Almas por ser dos las que se avian de cantar.

fol.13v.

De la Misa de Nuestra Señora en los Sabados.

Capítulo 18

1. Todos los Sabados del año se cantara una Missa votiva de N^a s^a con toda solemnidad, y Mussica â quatro; excepto el Sabado Santo; el Sabado que vendra la fiesta de Navidad

ô la commemoracion de todos los santos; como otra qualquiera fiesta clasica, ôcurrira en tal dia. (Como es la Vigilia de Navidad, dia de los Reyes, y y dia de la Commemoracion de las almas=) (*el contenido del paréntesis de otra mano*)

fol.14r

**Los dias que se han de poner, y â parexar todas las
Capas para la procesion claustral
Capitulo 20**

1. Primeramente: El dia de la Natividad de Nuestro Señor.
2. El dia de Epifania
3. El primer dia de la pasqua de Resurreccion.
4. El dia de la Ascension.
5. El dia primero de pasqua de Pentecostes.
6. El dia de la Santisima Trinidad.
7. El dia de la Consagracion de la Iglesia.
8. El dia de la Transfiguracion a seis de Agosto.
9. El dia de Todos los Santos.
10. El dia del Corpus solo a la procesion.

fol. 15r.

**Los dias que se haze procesion claustral
Capitulo 23**

1. Primeramente todos los domingos del Año.
2. Todas las Festividades de 6 capas: excepto las tres que se haga procesion fuera de la Iglesia que en tal caso no se haze procesion claustral.
3. Todas las festividades de cuatro capas: exceptuando el segundo dia de Pasqua de Resurreccion y tercero dia de pasqua de Pentecostes, y algunas festividades nuevas que por disposicion de los Sres. Del cabildo no se haze procession.
4. El dia de las Onze Mil Virgenes que se lleva en procesion claustral las cabezas de las Santas Florinda y Severa.
5. El dia de San esteban de Cardeña se lleva la Cabeza.
6. El dia de Santa Ines se lleva la reliquia.
7. El dia de San Victor se lleva la cabeza.
8. El dia de San Esteban Protomartir se lleva la cabeza.
9. El terzer dia de Pasqua de resurreccion se haze procession claustral en lugar de la que se hazia y se acostumbra hazer a Santa Justa, a N^a S^a de la Salud.
10. El dia de San Nicolas de Vari se haze procession claustral por la que se acostumbra a hazer a Santa Justa.
11. El dia de San Pedro Nolasco por la Dobla que hay de distribuzion en ellas.

fol.15v.

**Los dias que se haze procession fuera de la Iglesia
Capitulo 24**

1. Primeramente el dia de San Sebastian al Convento de monjas.

2. El dia de la Purificacion de N^a S^a por detrás de la Lonja y Torre.
 3. El dia del Patriarca San Jose por la Plaza
 4. El Domingo de Ramos por la Isleta
 5. El dia de San Vicente Ferrer por la Ciudad.
 6. El dia de san Marcos por la Ciudad.
 7. Los tres dias de las letanias o rogaciones: por la ciudad.
 8. El dia de la St^a Cruz de Mayo: por la Plaza.
 9. Las dos festividades del Rosario de Mayo y Octubre: por la Plaza
 10. El dia del Corpus y caput octava por toda la ciudad.
 11. El dia de las SS Justa y Rufina hasta llegar a la parroquia.
 12. El dia de San Tiago a su Iglesia y Parroquia.
 13. El dia de los SS Abdon y Senen a San Tiago.
 14. El dia de la Asumpcion de N^a S^a por mañana y tarde a San Juan.
 15. El dia de San Roque a San Sebastian.
 16. El dia de la Natividad de N^a S^a por la Plaza.
 17. El dia de la Concepcion de N^a S^a por la Plaza.
 18. El dia del Patrosinio de N^a S^a por la Plaza.
 19. Los dias que tienen una f. A la margen se convoca a las autoridades del modo que se han de hazer dichas processiones se diran en sus propios lugares.
- (...)

fol. 16.

De las procesiones ô estaciones que se hazen â particulares Capillas entre año después de Visperas.

Capítulo 25.

1. Primeramente todas las festividades de N^a S^a se haze procesión y Estacion, ala Capilla del Rosario, exceptuando la festividad de la Concepción: que se haze la Procesión y Estacion ala Capilla del Señor San Vicente ferrer donde esta entonces la Imagen de N^a S^a como antiguamete. La ponian en St^a Anna.
2. La Procesión, ô Estacion que se haze â N^a S^a de la Soledad su Vispera es en su Capilla.
3. La Vispera de San Andres se haze en su Capilla.
4. La Vispera de St^a Lucia se haze en el altar, y Capilla del Patriarca san Joseph, por aversido entigua mente altar de Santa Lucia.
5. La Vispera de st^a Catharina se haze asu Capilla.
6. La Vispera de los Reyes se haze asu Capilla.
7. La Vispera de la Santísima Trinidad se haze enla Capilla de la Soledad, por haversido antiguamente Capillay Altar de la Trinidad.
8. El dia de la Trasfiguración se haze al altar Mayor.
9. El dia de St^a Anna séase asu Capilla, que haora es del santo Christo.
10. El dia de las Ònze mil Vírgenes después delas primeras Visperas se haze en el altar mayor.

El dia

f. 16v.

11. El dia de Todos Santos en las primeras Visperas se haze enel altar mayor.

fol.16v.

De los días que se canta Salve â Canto de Organo y se va a la Capilla del Rosario a cantar los gozos.

Capítulo 26.

1. Todos los sábados del año; y las Vísperas de las festividades de N^a S^a, se canta Salve en el Coro â canto de Organo â cuatro: y se hace procesión a la Capilla del Rosario donde se canta uno de los gozos de nuestra señora con Música â cuatro: según el tiempo; exceptuando las Vísperas de la Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades se va a sus capilla.

Los días que se han de aparejar Planetas.

Capítulo 27

1. se aparejaran Planetas en los Dominos de Adviento y ferias de aquel tiempo siempre que se rezara de feria exceptuando la tercer Dominica, y las ferias de dicha semana en las cuales se repite la Misa de la Dominica.
2. En todas las Dominicas, y ferias de Quaresma como también los días que se dice la Misa de feria rezándose el Santo (f17r, p.33) exceptuando la quarta Dominica, el Jueves Santo y el Sábado Santo en la Misa tan solemne.
3. En todas las temporadas del año exceptuando en las que vienen en la semana de Pentecostés.
4. En la Bendición de las Candelas, Ceniza, y Ramos salen los Ministros con Planetas, y no con Dalmáticas.

De la Antífona Asperges.

Capítulo 28.

1. Todos los Domingos del año sease el Asperges después de Terzia en la Capilla mayor; lo que se ha de aparejar esta advertido en el número del Oficio de sacristán semanal donde se podrá ver.

fol.17r. y 17v**De la hora que se ha de Celebrar Misa Conventual****Capítulo 29**

1. En todos los Domingos del año, fiestas Dobles, Semidobles y Octavas, la Misa Conventual se ha de Celebrar dicha Terzia: y esto se entiende en cualquier tiempo que vendran exceptuando las ferias de Adviento, y Quaresma, Temporas, fiestas simples, y ferias de entre año que en estas se varia la hora como se hira haora advirtiendolo.

fol.17v.

**Fiestas simples
Capítulo 30**

1. En las fiestas de los Santos Simples y los Sábados que se rezará de nuestra Señora en sábado la Misa Conventual se ha de celebrar después de Sexta.

**Ferias de entre año
Capítulo 31.**

1. En las Ferias de entre año que se rezara de ellas, la Misa Conventual se ha de celebrar asimismo después de sexta, como se ha dicho de los Santos Simples y del oficio Beata María en sábado.

Ferias de adviento

Capítulo 32.

1. En las Ferias de Adviento, la Misa Conventual se ha de celebrar después de Nona; cuando se rezan de ellas.

**Ferias de Quaresma
Capítulo 33**

1. En las ferias de Quaresma, cuando se reza de ellas, la (f. 18r, p. 35) la misa Conventual se ha de Celebrar después de Nona como las de adviento.

**Vigilias, y Temporas del año.
Capítulo 34.**

1. En las Vigilias y temporas de entre año la Misa conventual se ha de celebrar después de Nona, cuando se reza de ellas, excepto las temporas que vienen en la semana de Pentecostes que se dice la misa después de Terzia: (y cuando dichas ferias, vigilias, y temporas, vendra en algún día que se reza de santo Doble, o semidoble en tal caso la Misa del Santo de quien se reza es después de Terzia: la de la Vigilia o Tempora serán después de Nona, o mientras sexta y nona).

fol.21v.

**Fiesta de los Dolores de nuestra Señora.
Capítulo 45**

En esta festividad ay estacion a su capilla a primeras visperas. Se canta Motete y se incienso hay a la tarde Maytines por Doble

fol. 29r.

De las rogaciones ô Letanías

Capítulo 56

1. Feria, 2. post Dominica, 5. Pasch. Rogati (Dos capas de color morado, que sirve para la procesión que saldrá por la puerta de) Lorito hasta Santiago por las calles acostumbradas, *entra en el carmen, en el Hospital y fenece en Santiago donde se dize al missa (al margen)”, el Sacristán llevara a dicha Parroquia a tiempo todo el aparato necesario para la credencia por dezirse alli este dia la Missa.

fol. 29v.

2. Si esta dia se rezase de algun santo; hora sea doble ô semidoble el color para el oficio sera según de quien sereze; la Missa del tal santo se dira rezada, mientras Tercia y Sexta, y después de nona sehaze la Procesión.
3. El Campanero tocará â Abastinencia la noche antecedente señal de que no se como carne en dicha feria segunda.
4. Feria. 3. Rogati, (Igual si se debe rezar misa de algún Santo, La procesión de morado a Santa Justa). La procesión sale este dia por la puerta de lorito, baja â San Agustín, *Vuelve la procesión por la misma calle de San Agustín, y va a Santa Justa por la Calle del Rio y entra en la Compañía y prosigue a Santa Justa donde se canta la missa” (al margen), alos Jesuitas, asta Santa Justa; noseha de tocar â Abstinencia la noche antes, porque este dia martes se come carne.
5. Feria. 4. Rogati. Vigil. Ascens. (lo mismo sobre las misas y si toca santo) Estas tres Missas se dicen todas en el Altar mayor. La del santo con el color según el rezo (rojo, o blanco⁹; la de la Vigilia el color blanco, y la de las rogaciones el color morado.
6. Este dia sale la Procesión por la puerta de la Consagración, va a santa lucia; de halli a la Merced. de halli â Sn. Juan y de halli

fol. 30r.

ala Trinidad aquí se acaba la letania; la Capilla canta un motete como en los demás conventos que hizieron las otras estaciones antecedentes, el Preste dize la oración echa esta ultima estacion empiezan otra vez los sochantres la Letania desde el Verso Santa Maria: y la capilla responde â fabordon como se acostumbra haste llegar a la Catedral. Enllegando el preste y ministros ael Altar y los señores del Cabildo y Clero al Choro, el sochantre concluye la Litania con las prezes q. No se dixerón en la Trinidad empieza el introito de la missa; y prosiguen hasta el fin.

7. Para las Primeras Visperas dela Ascensión, sehaparejaren seis capas el color blanco, el sacristán Mayor pondra las reliquias esta tarde en el altar y se encendera el cirio Pasqual.

Dia de la Ascensión
En este dia se saca el terno bordado
Capitulo 57

1. Ascens D.N. J. Dupl. Primera clase: el color blanco, sehaparejaren seis caps para el oficio, y para la procesión Claustral todas las capas; toca el oficio al Sr. Sachriste, acavado el evangelio enla Missa conventual de este dia, sehapaga el Cirio Pasqual y no se enciende mas asta la vigilia de Pentecostés: (finito evangelio, extinguit cereus Pasq. Et amplius non ardet usq. ad Vigil. Pentescostes.
2. (...)

fol. 31v.

Temporas del año que bienen antes de la Sm^a Trinidad.
Capitulo 60.
 (...)

Fiesta de la Santísima Trinidad
Capitulo 61

(Recorrido procesión claustral en Primeras Vísperas): salen del choro por la parte de la epistola: dan labuelta por tras el altar Mayor hasta llegar a dha capilla, en acabando el prete la oración dan la buelta por el tras choro.

fol.32r.

fiesta del Corpus
Capitulo 62

(...)

2. Aparejaran el palio solemne y todos los ornamentos que son menester para el dia siguiente porque esté todo prevenido.
 Feria 5 Solemnit. SS. Corp. Christ. Duplex 1^a Clase: esta mañana se dize la missa de la consagracion antes de Prima; el campanero tocara solemne, y los sachristes aparejaran los ornamentos para dicha missa según se acostumbra. Y para el oficio llevaran al coro seis capas: el color blanco. No ay procession claustral este dia. La procession general se haze por la tarde; sale por la puerta de Loreto y la Calle del Sr. Obispo encaminandose a la Plaza asta llegar ael Carmen: alli para la Custodia y la Mussica canta un villansico, acabado este prosigue por la calle del Ospital astala puerta de Sn.tiago alli canta la Capilla un villansico, acavado este prosigue por dicha calle de Sn.tiago y calle de la feria, asta llegar a St^a

Luzia

fol.32v.

Luzia; allí para y se canta un villansico. Acavado prosigue a la puerta nueva y su Plaza, asta llegar a los Ostales; en llegando allí, la custodia, canta la capilla afavordon el Pangelingua y prosiguen destemodo asta colocar la custodia en el Altar Mayor de la Cathedral, lo demas asta serrar el SSm° sera según acostumbran.

4. Para los dias de la Infra octava, aparejara el Sachristan dos capas con sus baculos para visperas y missa; estos dias Infra octava ay sermon, insienso al abrir y serrar ael SSm° y a todo lo acostumbrado.

Dia octava del corpus

el sachristan llevara a tiempo todo el recado para la credencia y tendra aparejado el Palio de color rojo para la Procession.

5. Feria 5ª Octo Corp. Christ. Dup. Más el color blanco sehaparexaran dos capas para la Missa y quatro para Visperas y Procession; esta es de tarde, sala por la puerta de la Consagracion, rueda la isleta celle del Obispo y de la feria y buelve a entrar por dicha puerta, dala buelta por el tracoro y Altar mayor serrado el Sm° se acabo la funcion.

Fiestas del Año**Cap. 64. De los 12 meses del año y sus festividades día por día.****fol. 47r y 47v**

(marzo)

Fiesta de los Dolores

(...) El campanero tocara solemnisimo despues del Magnificat. en las primeras visperas, ay estacion en la capilla de la Soledad y en acabando Maytines y Salve; esta tarde ay muytines por la Dobla que dexo el Sr. Maestre Escuelas Sora.

(...)

fol. 49r.

(Aprilis)

25. San Marcos (4 capas estas serciran a la Misa y segundas vísperas)

Para la Procession de las Letanias se aparejaran 2. capas el color morado, estas serviran en las letanias.

Despues de terzia se haze la procesion, sale por la puerta de los perdones, rueda por la Isleta asta llegar a Santa Justa, en cuya puerta para, allí dize el preste la oracion de las Santas, y prosigue la procession asta llegar enfrente del Carmen allí paran, dize el Preste la oracion, prosigue la procession asta llegar al Ospital enfrente la puerta paran dize el Preste la oracion prosiguen asta llegar ala puerta de San Tiago. Allí dizen la antiphona de 2ª visperas del apostol que empieza: Obeatum apostolû dicha la oracion prosigue la procession asta la Cathedral cantando la musica a fabordon la Letania y de contado que lleguen se dize la Missa del Santo, y mientras sexta y Nona dizen la missa de las Letanias con paramentos morados

fol. 49v.

(Maius)

El 1 de mayo de 1565 se publicaron en esta Snta iglesia las bullas de Ereccion en Cathedral.

Fiesta del Rosario Primer Domingo de mayo 4 Capas. No hay mencion de Musica.

fol.52r.

San Antonio. 2 capas no hay mencion de Musica.

San Pedro no hay mención a la música. 6 capas. Ay Procession, esta sale por la puerta de lorito asta la plaza de sStª Justa. buelve por la calle de la Feria: el sermon lo encomienda y paga la Cofradia del Santo, como tambien pone toda la cera, y ciriada assi como en el Altar como en la Procession,

(...)

fol.56r

Agosto.

15 assumptio Bª Mª Virg. Dupl. 1. Clase. Cum octav. El color blanco. (Seaparexaran para el oficio 6 capas y 4 para la Procesión). Sale esta para ir a Sn. Juan; dicha Terzia, por la puerta de la consagración; en llegando a Sn Juan se canta un motete y se trahen la Virgen a la Cathedral y entra por la puerta de lorito y luego se dize la Missa y sermon. (por la tarde la Virgen regrase en procesión a San Juan).

fol. 56v,

28 de agosto San Agustín (*No hay mención de música*).

fol. 57r

(Septiembre)

8. Natividad de Nª Sª. (*No hay mención a la Fiesta de Monserrate. No hay mención a la Música*).

fol. 59 r.

(October)

10. S. Francisci â Borgia Conf. Dupl. 2 Clase. El color blanco: se aparexaran 4 capas. Este día no ay procesion claustral.

fol. 61r.

(November)

4. S. Caroli epis. Et conf. Dupl. El color blanco.se aparexaran 2 capas.

fol. 54r.

(Julio)

16: Para visperas se haparexaran 6 capas el colo rojo.

17: Fest. SSVV et MM Justa et Rufina Dupl. 1 Clas. (Patron Civita.) el color rojo. para la Procession se haparexarán 4. capas y por visperas 6. Sale la Procession este dia por la

puerta de la Consagracion rueda por la Islitta asta la Plaza de dichas santas; entra por el callejon del Sr. Parpiñan asta entrar por la puerta de abaxo de dicha Parroquia; alli se canta la missa ay sermon. Segundas visperas, estacion y salve

fol. 60r y v

(November)

(Responso a cantollano, a canto de organo y a favordon según las capillas en los días 1 y 2).

Prima.

Altar de sn. Lorenzo o Sn. Carlos Borromeo se dize

Después de la misa en nona:

En el Plano a favordón

Capilla SSm^o a favordón

Vaso de los Mirones a cantollano

Vazo de Pedros

5° en el Rosario

6° en St^a Catalina

7° San José

En el

fol. 63v.

LA VIGILIA de la Natividad del Señor

La noche antes de esta Vigilia al toque de Almas hara el campanero el señal de la Vigilia de Sr con la campana mayor, a diferencia de las demas vigiliass

Se previene que si la Vigilia de Navidad o su dia cayese en el dia sauado No se dize Missa de la Virgen (al margen)

24. Vigilia Nativit. Dñi N. S. De feria el color morado. El campanero tocara a los Laudes de Maytines Doble y por la mañana para entrar en el coro, tocara y lleuara la campana mayor â buelo la media hora acostumbrada.

Para el Preste que â de cantar la calenda tendrá âparexado Amito, capa y estola morada, como tambien Incienso, y en llegando la hora acostumbrada para que salga la Procession a cantar la Kalenda llevaran al coro lo dicho. el oficio toca ael Sr Maestre escuelas.

‘En acabado de cantar la Kalenda; canta la capilla un villansico, acabado este buelve la Procession al coro y acaban Prima. este dia da la siriada la cofradia del Rosario.

fol.64r.

El Altar del Rosario para la funcion de este dia seadornara y compondra como es costumbre.

Acabada de cantar la Kalenda en la capilla del Rosario villansico, y Procession, suelen Predicar sermon de Kalenda en latin; se aparexara el Pulpito con el paño blanco, y para quelos señores de Cabildo oygan dho sermon, tendra aparexado el sacristan Bancos a la parte de fuera de la rexa del coro.

Y el Sachristan Mayor, acabada de predicar la Calenda vaya con el Lizardo q. la predicó, hazer el cumplimiento a los señores de Cavildo empezando despues de al Sr Obp^o (si

asistió) por la parte donde está la tabla segû determinacion de el dia dos de Enero del año 1670. (*al margen*)

Se halla la dicha advertencia en el Libro Verde Viejo, fol 44 (*al margen*)

En 27 de Nbre de E

acordo

Ille. Cavid

aya cion

Kalenda

aunque

venga

Vigilia de

Navidad en

Domingo (*al amrgen también y cortado como aquí se lee*).

El año que caera esta Vigilia en Domingo ay Procession claustral, y la Missa despues de Tercia. Para Visperas se aparexaran 6 capas, el color blanco. esta tarde ay salve a nuestra S^a del Rosario.

Se procurará aliñar y componer el Altar mayor lo mas decente que pueda, y se pondran las reliquias en el, como es costumbre.

La hora de entrar al Coro para los Maytines de esta noche es a las diez horas, empesando a tocar el primer toque a las nueve.

Se prevendrán velas y Antorchas, para los Maytines las quales se encienden quando tocan el segundo que es media hora antes de empesarlos: son menester 90. velas de a 3. en libra. 6. manuales para el Altar mayor y 19. antorchas para el cuerpo de la Iglesia y coro.

‘el oficio toca al sr. Dean. Como tambien la Missa de Gallicantu. Anno 1652. 9. Augusti.

Non licet in media nocte Nativitatis Dñi. Celebrare successive alias duas missas, et in eis sacram communionem exhibere fidelibus illam depossentibus, sed utrumque ommio prohibitum.

Fol. 64v.

Los sacristanes procuraran tener prevenidos los ornamentos para dicha missa, por el tiempo tan corto que ay para vestirse pues es mientras se canta el Tedeum laudamus.

‘en acabando la Missa seprosiguen los Laudes en los quales ay incienso al cantico de Benedictus.

Este dia se saca el terno bordado (*al margen*).

25. Nativitatus Dñi. N.J. Dupl. 1 Cla. El color blanco se aparexaran 6. capas para el Oficio, y para la Procesión claustral todas las capas (este dia ay adoración si no es q’ este el Sr Obispo en el coro, q’ entonzes se suspende por q’ no quede solo su Ilm^a) en la dicha Procession se lleva el Niño Jesús, y el sacristán mayor lleva la Cruz Solemne.

fol. 65v

Los días que se canta â canto de organo.

Todas las festividades de 6 capas ô 1^{as} Clases como el dia de Navidad. Epiphania. Ett estos dias se canta muy solemne lo cantado, â 2 ô 3. Coros las primeras visperas y Missa pero en las segundas no se canta tan solemne.

‘en las festividades de 2. Clase. ô de 4 capas se canta â 4. el Primero y ultimo Psalmo.

Hymno y Magnificat como la missa conventual de dichos dias.

‘en todas las Dominicas de Adviento y Cuaresma, asta la Dominica In ramis Palmarum inclusive canta la Capilla y musicos los Kyries, credo, Santus, y Agnus, â 4.

Fuera de las Dominicas antecedentes, canta la musica todas las otras Dominicas de entre año, â 4. como esta dicho. Y si se rezase en ellas alguna festividad clasica entonces cantaran según su clase.

‘el primer dia de Quaresma, V dia de Ceniza canta la musica como sea dicho antes, (esto es) Kyries, Santus, y Agnus en la missa.

Los sabados de Quaresma canta la musica las completas solemnes como reacostumbra menos el sabado ante Dominicam Palmar. Y el Savado Santo.

Desde el Sd° (*al margen*)

fol. 66r.

Desde el sabado ante Dominic. Passion asta el Miércoles santo canta la musica quando se reza del tiempo ferial, los Kyries, Santus y Agnus, y si se reza de alguna festividad se canta según su clase.

‘el miércoles santo y Jueves santo, canta la Musica en los maytines de Tinieblas las Lamentaciones, el Benedictus y el Misserere con gran solemnidad como se acostumbra.

‘el Jueves Santo a la Misa mayor canta la musica con gran solemnidad, iel organo, como se acostumbra.

‘el sabado santo a la Letania canta la Musica, el verso Per sanctam resurrectionem. â 8. voces como se acostumbra y en la missa de dicho dia, los Kyries y santus. y Agnus /tachado y Agnus/ (esto es) a quatro Vozes.

‘el Domingo de Pascua de resurrección canta la Musica el Vidi aquam. â 4. y la missa mayor y secuencia solemne como tambien las segundas visperas como se acostumbra, y los siguientes.

‘en los dias de rogaciones canta la musica en Motete en cada Iglesia donde se haze estacion â 4. Vozes. Toda la capilla: y en la Iglesia donde cantan la missa conventual los Kyries santus y Agnus.

‘en la Vigilia de Pentecostes canta la musica en la letania el verso: Per adventum spiritus sancti Paracliti. â 8. voces toda la capilla y lo demas como el sabado santo.

‘el Domingo de Pascua de Pentecostés canta la Capilla la Antiphona Vidi Aquam. â 4 Vozes como se dixo arriba.

Los dias siguientes a esta Pascua canta la capilla en las primeras visperas el Hymno y magnificat, la missa mayor, y sequentia; como se acostumbra. Como tambien a Tercia el Hymno

Veni creator (*al margen*)

fol.66v.

Venicreator Spiritus â 4 Vozes.

El dia del Corpus a la missa de la consagracion, canta la capilla â 4.Vozes, como los sabados de entreaño, y a las Primeras Visperas solemnisimo; en los maytines de este dia y todos los Infra octava se canta el Te ergo, y Benedictus y ael serrar y descubrir el SSm°.

A las Processiones de los primeros Domingos del mes, se canta el O gloriosa. Â 4 Vozes.

el dia de Sn. Antonio Abbad, se canta Hymno, y Magnificat, â 4 Vozes.

el dia de S^a Maria Magdalena, se canta Hymno y Magnificat, â 4 Vozes.

el dia de St^a Anna, idem

el dia de S. Cosme y Sn. Damian, idem

el dia de Sn francisco de Assis, idem

el dia de Sn Martin Obispo y Confesor, idem

el dia de St^a Catharina martir, idem

el dia de Sn Nicolas de Vari, idem

el dia de St^a Lucia, idem

Los sabados de entre año a la missa de N^a S^a y, salve, se canta â 4Vozes

‘en algunos Aniversarios como el del Papa Pio quinto; el del

Rey (*al margen*)

fol.67r.

Rey que dexo las fabricas y otros, cantan la missa â 4 voces.

‘en los Aniversarios generales de Almas, se canta la missa a quatro voces.

Algunos dias que por algunas necessidades se hazen algunas Processiones, y Missa en la qual se expone el SSm^o Sacramento cantan la Missa â 4. Vozes.

Los dias en que se toca organo.

Todos los dias de primera, y segunda clases:

Todos los dias de Santos Dobles, y semidobles, y santos simples

Todos los Domingos del año, exceptuando las Dominicas siguientes.

Primera. 2^a y 4^a de Adviento, la de septuagesima, sexagesima, y quinquagesima, y la 1^a. 2^a y 3^a de Quaresma, en estas no ay organo.

A todas las Missas de S. Sebastian Cantadas.

Todos los sabados a la missa de N^a s^a y salve; y a la Missa el dia que el rezo sera B^a M^a
In Sabato

Todos los dias de Santo Doble, ô semidoble; al Hymno, y Magnificat, de Primeras y Segundas Visperas, y Missa.

Todos los dias en que se rezara en el tiempo Pasqual de feria al Hymno de Visperas, y missa.

El Jueves santo, y sabado santo, a las missas conventuales destos dias.

La actava de Pentecostes, al Hymno de Terzia, Veno creator.

Toda la octava del Corpus al Hymno, Magnificat y en los Maytines al Tedeum Laudamus. Bebedictus y al abrir, y serrar el sagrario donde esta el SSm^o

A las doblas (*al margen*)

fol.67v.

A las doblas que se ceelbran entre año, unas despues de Prima, y otras despues de Nona. A estas Doblas tiene obligazion el sochantre de avisar al organista en día antes, porque este prevenido quando se aya de cantar la Dobra y no aya falta.

fol. 69v.

Determinacion

En 26 de mayo de 1709. determinaron los señores del cabildo, que en todas las Processiones se entre y salga por la Clugia al ir y venir: assi el Preste como Cabildo y cleros.

Desde el dia de Todos Santos asta el dia de ceniza se entra en el coro por la mañana a las 9. horas.: y los dias que ay sermon a las 8 y media (exceptuando) el dia del nombre

de Jesus que sea de dexar el coro por la mañana alas 8 y un quarto.

El dia de la Concepcion de N^a S^a por la mañana viniendo en sabado; se entra a las 8 y un quarto y a Visperas a las 2 horas y quarto.

fol. 70r

La Procecion de la Bulla.

Para la Dominica que se haze la procecion dela Bulla sea parexaran las cosas siguientes. El Sacristan tendra prevenida una capa, Amito, Alba, singulo, y estola, para el cura que ira con el clero â St^a Justa (...)

fol.71v

Entierro Obispo y Capitulares

(...)

A los Señores obispos se les tiene sin enterrar tres dias. En el entierro que estara puesto el cjuerpo en elplano de la iglesia donde se le acnatrá un responso antes de empezar el oficio. Acabado el responso que seha dicho paran las campanas y prosigue el oficio de difuntos, un nocturno según el dia que le entierran y luego la letania,lo demas hasta enterrarle.

(...)

fol. 72r.

El modo q. Seâ de observar y guardar, en los entierros de los Sres. Capitulares.

(...).

en dandole la orden para el entierro, tocara untoque largo que dure asta que ayan dicho el responso en medio del plano donde estara el tumulo, parando luego seacabe dicho responso, porque no se perturbe el oficio de Difuntos que se dira al instante (estoes) su nocturno y letania.

(...)

fol. 72v

El modo que se debe observar y guardar en los entierros de los 4 curas; Diaconil y subdiaconil, (esto es) evangelistero y epistolero.

Enlos entierros delos 4 curas, Diaconil y subdiaconil, assisten las parroquias Juntamente con la Cathedral, assis al responso, como ael entierro, y Honrras.

El Cabildo recibe el Cuerpo fuera de la Puerta dela iglesia puestos en dos coros, incorporandose todos juntos asta llegar al Plano donde se dize el responso âcostumbrado: acabado este se entran en el coro, y dizen el Nocturno de Difuntos (según el dia) y Letania. El Prevendado que no assiste tiene pena de perdicion de horas, por determinacion del Cabildo.

Entierro de capellan de Rey

Enlos entierros de los Capellanes del Rey se observara lo mismo

fol. 73r.

Mismo que se ha dicho arriba de los curas; menos el salir el Cabildo a rezevir el cuerpo fuera de la Iglesia. Loque entales casos haze el cabildo es rezevir el cuerpo ala parte de dentro la Iglesia puestos todos los señores en dos coros asta que ayan entrado las Parroquias: entonces, se incorporan como esta dicho delos curas ysehaze lo demas que queda dicho. Advirtiendlo quela Letania solo sedeve alos 4. Capellanes del Rey affectos a musica (queson) Baxo, Tenor, Contralto, y tiple. Y esta esla diferencia que ay entre los 6 Bdos y Capellanes del rey. Tambien ay perdicion de oras para el Prebendado que no assistira en dichos entierros.

Entierro de Capellanes del Numero

En orden a los Capellanes del numero, sison sacerdotes asisten las tres Parroquias encaso deser cofrades de Sn. Pedro, como a los otros cofrades y el cabildo les resibe estando alapuerta del coro ala parte de dentro y los cleros fuera en el Plano asta acabar el responso subvenite sancti dei. Acabado este prosiguen todos puestos ensus coros el oficio de difuntos asta enterrarle, yesta es la diferencia que ay de unos â otros, según el estilo de esta Stª Iglesia: ala missa de cuerpoi presente asisten de la misma suerte todos. &.

fol.73v**El modo que sea de observar en los entierros delos capellanes del Numero. Maestro de seremonias, sacristan mayor y organista.**

Ala ora que acabara de espirar alguno de estos capellanes nosiendo de noche el campanero hara el señal acostumbrado conlas campanas q. Seles hase a los cofrades de Sn. Pedro. porq. el pueblo sepa que es muerto el tal y le encomienden a Dios, ysi por suerte muere estando celebrando los oficios entonses nose hace señal alguno con campanas asta acabado los oficios que sele obliga a dho campanero lo que debe asser. En orden al entierro, dispuesto que este todo y dado el orden para enterrarle, el clero de la Cathedral y Parroquias, hiran al responso acabado este, traieran al difunto ala iglesia (donde si es de los tres nombrados arriba, Mº de Seremonias Sacristan Mayor y Organista) a estos los rezive el Ilt Cabildo en el Plano de la iglesia y assistena todo el oficio de Difuntos como lo asen estos señores alos capellanes del Rey y demas Prebendados.=&.

DOCC 6. Edicto de provisión y oposición de la palaza de la Capellanía de tenor de Segundo coro o del Numero inserto en ACO vol 7 s/f, Acuerdo de 17-IV.1572.

(en anverso)

Nos don Gregori Gallo per la gratia de Deu y de la Santa Sede appc^a bisbe y los pauordre y capitol de la sancta Sglesia de oriola certificam a totes les persones que les presents lletres de edicte ueurant Com al present vacca en dita Sglesia una capellania de veu de tenor la collatio de la qual a nosaltres pertany y es amouible a ad nutum nostre la qual se conferira per nos ab vots secrets a la persona que preçegut examen sera atrobada mes abil e sufficient axi en veu de tenor com en cant de lorgue ab emoluments de cinquanta Lliures cascum any la mitat de les quâls consesten en distributionis quotidianes e admissio als percassos de dita Sglesia. Pertant portam a totes les persones que oposanse voldram compareguê dnis vint Dies contadors de la data de les presenis dauans lo nostre scriua Infrascrit per a oposarse a dita capellania certificats los quals sera guardada Insacia En fe de lo qual mandarem decretar les presents y asellades ab los nostres sasells e refrendades de la ma de nostre scriua Dat en oriole die xviii mensis aprillis anno M.D.lxxii

(en reverso)

Demandato del mon Illustre y Igm. Sor. Bisbe e dels Illustres e mol reuerens Sors. Pauordre e capitol de la seu de oriola

Edicte per aprouerse la capellania de veu de tenor que vacea en la St^a Sglesia de oriola ab emolumens de cinqt^a Lliures e admissio als percassos

DOCC 8. Edicto de provisión y oposición de las palazas de Infantes de Coro. vol 7 s/f, Acuerdo de 17-IV.1572.

(en anverso)

Nos lo pauorde E capitol de la Sancta Sglesia de oriola certificam a totes les persones aquiles presens peruendram com lo Dia de santa Llucia primer vinent que contarem tretze de desembre se fara electio de huyt' chichs deputats per a Infans de coro los quals sesan de assomir fet primer exame de la veu de aquells ab los emolumens e salaris accostumats Pertant los qui oposarse voldrà comparegueu Dauant nos en lo sobre dir Dia que sels sera guardada Insacia dada en oriola en nostre capitol a xxvii de novembre M. D. lxxii

Demandato D iltroium Dominorum De Capitulo

Iacobus acor noti et Scribá

DOCUMENTO 7. ArCO SECCIÓN OBRAS PÍAS. ADMINISTRACIÓN DE LA OBRA PÍA DE FRANCISCO HARNÁNDEZ Y GINESA OLIVER

(En cursiva las incorporaciones al texto).

(Informe acerca del) Organista 2º de la Sª Iglª de Orihuela.

fol.1r

Francº Hernandez, y Ginesa Oliver vecinos de esta ciudad de Orihª por su ultimo Testamento que otorgaron por ante Juan Contreras, Notº Pubº en 23 de Xbre de 1608, y publicado por el mismo en 19 de Agosto de 1609, entre otras cosas ordenaron, y despidieron la sigte. clausula, que traducida dice:

Clausula

Y pagado, y cumplido este nrº Testamento, todas, cargos, etcª... Y despues de nuestro fallecimiento elegimos por herederos à nuestras almas, en esta forma, y manera: que (con) todos nuestros bienes sea fundada una capellania bajo invocacion de Nrª Srª del Rosario dentro de la Stª Iglª Cathedral de la Seu de dicha y presente ciudad con tal pacto, y condicion, que el capellan de ella tenga obligacion de assistir, y assista à todas la Horas, y oficio diurno, fuera de los Maytines, que se dicen a media noche; y que el tal capellan de dicha capellania enga setenta dias de Recreo, con obligacion que haya de decir dos Missas resadas en cada semana, esto es, una por cada unao de Nosotros, nombrando como nombramos por Patrono de aquella à los reverendos Pavordre, y Cabildo de la dicha Seu y referida , y presente ciudad los quales hayan de proveher dicha capellania con Edictos, y oposicion pª la persona que mas necesaria sera pª dicha Iglª; y esto sea a conocimiento de dicho Cabildo, y si le parecerá, que aquel sea Theologo ó Canonista, ó al contrario: lo examen del qual y conocimiento de aquellos sea dicho Cabildo, conforme la mayor necesidad, que tendra la dicha Iglª de sugeto ettª, ettª.

fol. 1v

El Sr. Dn. Francº Piquer Dignidad de Sacriste de esta Stª Iglª, y Vicº General por el Ilustrisimo Sr. Dn. Bernardo de Paredes, con ocasión de aver fallecido los Executores Testamentarios de los referidos Testadores, hizo como tal Vicº General la Fundacion de esta Capellania con los mismos cargos que los Testadores avias puesto al Capellán, y declaró ser el Cabildo el legítimo Patrono, y que este en qualquiera vacante de aquella, procediese en la forma prevenida por Francisco Hernandez, y Ginesa Oliver, ettª: à 13 de Julio de 1630, por ante Pedro Bernardino Notº Rl y Mayor de la Curia Ecclª de esta Ciudad.

//

En esta Fundacion se pone testimonio del Acuerdo del Cabildo, por el que admitiò al Privº de Amortizacion los bienes de la dote de esta capellania ; que fue hecho en 13 de Mayo del mismo aó 1630.

//

Èl mismo nombró tres Sres. Commisarios ad referndû para determinar las cargas, que avia de tener este Capelln: a 8 de Julio de 1630.

//Con efecto acordaron que teniendo esta Iglª mucha necesidad de organista ayudante, y de sochantre: se expidiesen edictos para la Oposicion à ambos oficios; esto fue dos dias antes de formalizarse la Fundacion: a 11 de Julio de 1630.

//

Nombró el Cabildo examinadores; y concurriò un oppositor, y aviendo estrado ellos, llamados a la Sala Capitular, declararon: que el opsitor era habil para el organo y para

sochantre; aviendo percedido para esto ante due convcacion: a 20 de Julio. De donde se ve quan corto fue el termino señalado por los edictos.

//

Pero no por ello procedieron al nombramiento; y habiendo seguido hasta fines de 1631 no se halla acordado nombramiento de Capellan.

//

Pero reconocidos los Protocolos de Thomas Muñoz Escrivano de Cabildo, se halla acordada la presentacion 1ª en Mn. Vicente Blanès, hijo de esta Ciudad, con las dos cargas de organista (tachado) Ayudante de Sochantre y organista², que era lo que entonces mas necesitaba esta Iglesia, con las demás que se expresan en la Fundacion: Dieron poder a un Sr. para este nombramiento en 22 de Julio de 1630

//

Esta capellania está expresamente declarado por la Real Camara: que no es presentacion del Cabildo, sino en caso de vacante en los cuatro meses ordinarios, o de libre designación y que en los demás toca a S. M: a 11 de Xbe de 1664.

fol. 3r

Apuntaciones, que hizo el Sr. N., para dar salida a su Commission de Informe sobre las 2 Plazas de Organista 1º, y Ayudante, ò 2º de esta Stª Yglª de Orhª: y que evacuó en el celebrado a 18 de Enº de 1781.

fol.4r

Organista de la Cathedral de Orihuela.

Ablase de èl en el Fundamentum Ecclª al fol. 113, como de un asalariado, y diciendo, que tiene de salario cincuenta Libras, por la Fabrica de esta Iglª, y cinco cahices de trigo del Granero común en cada un año tan solamente; ordena: que en adelante se le dè ademas de lo dicho, del residuo de los Frutos, ô Redditos de os 5000 D. en suma de diez libras moneda, sin diminucion alguna: à 2 de Agosto de 1565.

//

Despues la vez primera que se habla de él en los dietarios, y Actas Capitulares, es en 1 de Febrero de 1569, en que le ordena el Cabildo, que toque el organo en las Missas votivas, dandole su estipendio: y sè abla spre. como un organista unico.

//

Acaso sè avría disputado al organista la percepcion de los cinco cahizes de trigo referidos; y el Cabildo se los acuerda en 7 de Agosto de 1570, diciendo: que es costumbre dárselos.

//

Esta Plaza vacó en 1571; y el Cabildo acuerda sè haga oposicion, que parece fue la primera, que hubo. Es singular el orden, y modo de la oposicion: y votada; y lo extraheremos aquí por extremos. 1º que los examinadores de los ppositores al organo fuesen cinco, à saber, el Mº de Capilla de esta Stª Iglª; Mellado Organista de la Iglª de Cartagena, dos capellanes uno de esta Cathedral, y el otro un tal Jph Forner, y el quinto pone a Honorato Togores Bayle. Todo esto sè lee bien.

//

2º Pasa despues à ordenar el modo de votar estos 5., y dice que sea por votos secretos; y va resolviendo los casos siguientes. Que si hay paridad en un voto, sè vuelva a votar; y

² El Ayudante se debe leer para los dos, tanto para organista como para sochantre. Efectivamente así ocurría esta capellanía se habilitó para organista Segundo y sochantre segundo.

que si sale otra vez la misma igualdad, ò concurrencia en dos votos: que entonces el Rd^o Cabildo elija por votos secretos uno de aquellos, que uvieran concurrido en paridad: todo esto se acordó en 15 de 8bre de dho año 1571.

//

En un Cabildo de 13 de Agosto de 1576 le señalaron los días en que ha de tañer el organo, que son los mismo en que lo toca en nuestros dias; y le señalan lo que pierde por cada falta, pagadero de su salario, que dice ser ya de 80L: à saber, en los días no solemnes 1s 10d; y en los solemnes 3s 8d. Pero es e creher, que aquí entendieron por salario toda la renta fija, pero poco despues se expresa la misma que antes digimos, esto es, las 50L de la Fabrica, 10 de la Mensa o Cabildo, y los 5 cah. de trigo: a 6 de Marzo de 1580. ‘percanzes Maytines.

//

En este mismo día se admite para organista de la Igl^a a Mosen Miguel Gazull sin ablar, ni averse tratado cosa alguna de oposicion. Poco después vacò y se llamò por edicto à cncurso: 15 de 8bre de 1585. Està en el Archivo este Edicto.

//

Despidese voluntariamente muchas veces el organista; y ultimamente

fol. 4v

le admiten su despedida, y acuerdan que èl no pudiese ser admitido otra vez: â 19 de Julio de 1587.

Parece que el Cabildo mirò la Plaza del Organista como indiferente, para darse con concurso o sin èl; porque el dicho día â el tiempo de admitir la dimision expresada, acuerdo disjuntivamente que al punto sè buscasse otro organista, ô que se despachasen edictos.

//

El expresado sè reconocio, interesò â un Sr., y se humillò; y el Cabildo le volviò a admitir ad beneplacitum con el mismo salario, según èl se convenìa, porque parece que su inquietud avia nacido de que pretendia tener mas renta: a 3 de Agosto de 1587.

//

Y se dice allí lo admiten por no hallarse otro, y por los motivos expresados.

//

Es despedido el organista sin ponerse allí las causas: â 2 de Mayo de 1585: y no sè abla de otro, ni de concurso en algunos años.

//

Pasados estos, sèdice en un acuerdo de 18 de En^o de 1590: que si el organista es laico, sè le dè en las Missas votivas una porciòn; si eccl^o, porciòn doble.

//

Poco despues se encomienda interinamente el Organo â un Eccl^o con 30L de salario, hasta que se proveyese en propiedad: â 5 de Xbre de 1590.

//

Con efecto sè diò en propiedad a un Eccl^o expresando el salario, que ya es mayor, â saber 5 cahices de trigo del Granero Commun, 60L de la Fabrica, 10L de la Mensa, y 30L de la 5^a Casa; pero no se abla ni una palabra de Oposicion, o Concurso: â 11 de Feb^o de 1591. Otra hay sin concurso en 14 de Agosto del mismo año.

//

Otra eleccion de Organista hecha en Juan Albano, sin hablar de Oposicion, en 24 de 9bre de 1603.

//

Otra sin decir cosa alguna de Opposicion, hecha por votos secretos en 6 de Abril de 1617.

Llega hasta aquí lo que consta en Extracto de Acuerdos.

//

Pero viniendo â el ultimo Estado, aviendo fallecido el Ld° Dn. Joseph Gil organisa en 6 de Abril de 1721, sè estuvo sirviendo el organo por Mn. Joseph Lozano, â quien llama Ayudante de organista un Acuerdo de 7 de Agosto del mismo año, al librare 2 cahizes de trigo de los 5 que percibe el organista del Granero, y llama allì cahizes muertos.

//

Despues le libran al mismo en los mismos tèrminos otro cahiz de los 5 referidos: â 27 de 8bre: y los dos restantes de los cinco que se sacan de todo el montos los libra el Cabildo a otro Musico en vista de Memorial suyo: â 6 de 9bre.

//

Ya no se halla otra cosa hasta 13 de Xbre de este año de 1721 en que hay un Acuerdo del tenor siguiente:

Acuerdo

En esta tarde del dia de hoy en execucion de la Relacion hecha por el M° de Capilla, y el Ld° Alfosea Examinadores nombrados para la oppositores de la Plaza de organista

fol.5r

de esta Stª Iglª, por la qual ha constado, aver aprobado â los tres oppositores â dicha Plaza, que son los Licdªs. Dn Juan Muñoz, Joseph Navarro, y Dn. Martin Muñoz:

Que se ponga en Caballete, para hacer por eleccion canonica la eleccion; y aviendo votado por votos secretos, y hecho escrutinio en la forma acostumbrada, decreverunt, que eligen, y nombran en primer lugar âl Ld° Dn Juan Muñoz, en segundo al Licd° Joseph Navarro, y en tercero al Ld° Dn. Martin Muñoz.

En vista de este modo de acordar, me concurrio la duda, si sè haria, ô no Propuesta, para que de los tres eligiese la Fabrica Mayor. Cuya duda no carece de grandes Fundamentaciones; pero seguido el orden del Acuerdo hasta dentro del año siguiente de 22, nada sè halla, que dè sobre esto la menor luz.

//

Entonces acudí a un libro de Juntas de Fabrica, que por acaso tenemos en la contaduria, y por dicha sè hallan estos años, â saber desde 1719, hasta el 1729 inclusivè ambos inclusivè; y en la que celebrò en 4 de Enero de Enero de 1722 inmediato a la referida eleccìon, se halla una resolucìon del tenor siguiente:

Aquí la resolucìon.

que està en el otro papel³

Respecto de que el licenciado Juan Muñoz està sirviendo el Empleo de Organista de esta Santa Yglª â quien por la Parroquia no se le ha señalado su Salario que debe percibir, se resolbiò se le pague el salario regular que han cobrado los demas organistas; Y dicho Salario debe correr desde el dia de Navidad del año pasado mil setecientos veinte y uno: Y assi lo determinaron, y firmaron: Doy fee=Thimoteo Cabarres.

Tambièn sè vè allì consignada â Mn. Lozano la prorrata de salario por el tiempo que

³ Está en el folio siguiente pero para una mayor comprensión se copia a continuación.

sirvio el organo interinamente: â 9 de 9bre de 1721.

//

De todo resulta: ett^a.

//

Puede dudarse, si esta Plaza 1^a de Organista es, ô fue titulo, p^a ordenarse in sacris? Si sè atiende la dotacion perpetua, que hemos visto hecha, ô confirmàda en el Fundamentum Eccl^a, de los 5 cahis. de trigo del monton, las 50L de la Fabrica, y las 10L sobre la Mensa, parece que no queda duda, ser cobgrua suficiente. Pero el Cabildo no lo juzgarà assi, pero vemos, que en 20 de Xbre de 1722 acordò lo siguiente:

Acuerdo

Decreverunt etiem visto el Memorial del Organista: Que de las 120L que percibe de renta por razon de su Empleo, sè le destinan, y perpetuen setenta libras para titulo, y congrua, â fin de que pueda ascender â los sagrados ordenes; y assi sè resolvio nemine discrepante.

//

(Conclusión)

fol 5v.

La Plaza de Organista sè mira, y trata en el Fundamentum Eccle. Como de un asalariado, fol. 113. El Cabildo la ha reconocido siempre en los mismos terminos: y aun la daba indiferentemente â Laicos , y a Ecclsiasticos señalando el porte, que en la Igl^a avia de tener, según la clase de que èl fuese.

A uno, que enviudò, y al parecer sè ordenò despues, le concedieron por sus servicios de 12 años a la Igl^a, que pudiese usar de Ropas de Dr. En el Coro, y que tuviese silla, y puesto inmediatamente â los 12 capellanes Rl.

De esto sè vè que el favor de assist^a â su Entierro, fue verdaderamente gracia del Cabildo, cuyo origen es posterior â el año de 1604 en el que sè diò la Commivn. Para formar el Cereminial de Sacristia, y Coro. Este Libro, aunque no sè halla approbacion formal del Cabildo, hasta 1631, que es el año en que camina mi Indice; pero la hay tacita, porque sè manda colocar en el ibro de Sacristía cierto Acuerdo; por eso sè ve que este Libro era para gobierno de los sacrisanes en las funciones: â 2 de 8bre de dicho año 1631.

La Renta en el estado actual es de 120L 2 Cahizes trigo, que le dà la Fabrica Mayor, y 5 cah. de todo el monton, de lo que ya se dice en los adjuntos papeles.

DOCC 8. ArCO Memorial de Salarios y porciones que se reparten y depositan en las posesiones de los SS. Obispos, Dignidades, canonicatos y prebendas del choro baxo.

Este memorial está inserto en ACO vol 17 y se relaciona con los siguientes vaciados.

25-VIII-1714

Con atención al anuncio de la llegada de un nuevo obispo el Ilmo Sr. Don Joseph Espexo y Cisneros (al margen)

Decrevt. etiam que mañana a medio dia se toquen las campanas solemnemente y acompañen las Parrochias, y comunidades, y para las quatro horas de la tarde se convide a la ciudad, Parrochias y comunidades para la posesión de este obispado, y te deum laudamus que se ha de cantar, y que a la noche se pongan faroladas en la torre noble, y el Sr. Mayordomo dé a los campaneros veinte reales, y que se toquen los ministriles en la torre.

Duro la vacante, dos años, 7 meses y 20 dias (al margen)

ACO. vol 17, fol. 56v, Acta de 25-VIII-1714

17-IX-1714

(Intercalado en esta acta está el memorial de gastos de la cita anterior).

Decrevt. etiam que loan y aprueban el memorial de gastos echo por el Mº de Seremonias de la Posession de su Ilmoª y que el mismo quede para adelante sin innovación alguna perpetuante. Y en qualquiera otra posesión nadie ni el secretario aga los memoriales acordandolo antes el Ilte. Cavº y el deposito se aga en poder del Mº de ceremonias. Y que dicho maestro de ceremonias aga un tanto de dicho memorial de Posesiones y echo lo inserte el Secretario en el libro dietario para memoria en lo venidero.

El memorial es el que se cita a continuación.

ACO. vol 17, fol. 61v y 62 , Acta de 17-IX-1714

Vol 17, fol 61r y 61v

Se trata de una hoja añadida posteriormente en este lugar e intercalada dentro del Acta de Cabildo de 17 de Septiembre de 1714. En esta hoja que por cierto es reaprovechada, aparece la siguiente anotación con fecha de Abril de 1715.

Abril de 1715.

Salarios y porciones que se reparten y depositan en las posesiones de los SS. Obispos, Dignidades, canonicatos y prebendas del choro baxo.

	<i>En las de los SS Obispos Rls</i>	<i>Dignidades Rls</i>	<i>P. de capitulares Rls</i>	<i>P. de capellanía del Rey y curatos.</i>
Secretario	132 Rls	66Rls	33Rls	16Rls 12 Di
Aiudante de Secretº	036 Rls	18Rls	09Rls	04Rls 12
Pertgº	056	28	14	07
Aiudante de Pertgº	026	08	04	02
Mº de Cerem.	032	16	08	04
Aiudante de Mº de Cerem	016	08	04	02
Mº de Capilla	026	08	04	02
Dos sochantres	032	16	08	04
Dos Apuntadores	032	16	08	04
Sr. Capsuero	016	08	04	02
Organista	016	08	04	02
Preste	012			
Diacono	006			
Subdiacono	006			
Asistente	012	08	04	02
Campanilla	016	08	04	02
Sachrist.maior	016	08	04	02
Sachrist. Y Campanrº.	024	08	06	03
Dies infantes de Choro	040	20	20	05
Musicos y Ministriles	040			
Dos Acolitos	012	06	03	03
Colector de oja	016	08	04	02
Colector de Censos	016	08	04	02
Manchador	004	02	01	00Rls 12 Di.
Perrero	004	02	01	00Rls 12 Di.

(Parece que la anterior tabla se confeccionó por porciones superfluas que el Mayordomo incluyó en el memorial de gastos ocasionados por la posesión del Sr. Obispo Espexo que tuvo lugar el 10 de Septiembre de 1714, y que aparece reflejada n Vol 17 fol 59v).

DOCC 9. ArCO. Sección Obras Pías.**Sig. nº 1364,**
LIBRO DE CLÁUSULAS DE LOS AÑOS 1727/29/30/31/32.

(En recto el texto original y en cursiva los añadidos).

fol. 25.

“Murio en 7 de Marzo de 1727 (*al margen*)

Obra pia dispuesta en su testamento por el Lizardo Dn. Mathias Navarro Pbrº Capellan de su Magd. Maestro de Capilla en la Stª Iglesia Catedral de esta Ciudad por antemi Bautista Ramon escnº del Numero de ella â quatro de este presente mes de la dhº, y es como sigue.

Primo dexa por sus Albaceas al Lizardo Luiz Nauarro Bajonista de dicha Stª Iglesia y a Ana Nauarro Doncella sus Hermanos vezinos de esta Ciudad a los dos y a cada uno in solidum ettª dandoles ettª

Otrosi es su voluntad que su cuerpo fuese sepultado con Capas sacerdotales en el Pozo de los Cofrades de la Dofradia del Sr. Sn. Pedro de dicha Stª Iglesia con la Asistencia de Parroquias y demas Pompa funeral que se acostumbra en los entierros de dichos cofrades por ser uno de ellos y con la Asistencia de pobres con sus Antorchas que vaian alumbrando al Cuerpo que les pareciera a dhos. Sus Albaceas.=

Otrosi dexan por su Anima y en remizion de sus pecados Decientas misas resadas de a tres sueldos de limosna cada una que se pague de sus bienes, la tersera parte en los Altares privilegiados de dicha Santa Iglesia, y las restantes misas se digan y se le oren a eleccion y disposición de dichos sus Albaceas en donde a estes les pareciere y por los sacerdotes que bien visto les fuere por ser esta su voluntad.

Et Últimamente Dexa por via de limosna y por sola una vez a la Casa Santa de Jerusalem y pobres del Hospital General de Valenzia Dies reales de esta moneda de por mitad, para que en sus oraciones encomiende su Anima a Dº Nrº Sr. por ser esta su voluntad

Esta es la Obra pia que a dispuesto en dicho su testamento y consta por la escritura que se queda en mi registro â que me rrefiero y por la verdad lo firmo en Orihuela, â siete de Marzo de mil Setecientos y veinte y siete años

Bautª Ramon

fol. 103.

Murió el 6 de octubre de 1729 (*al margen*)

Escritura de Obra Pía de Luis Navarro firmada por el Escribano Bautista Ramón en Orihuela el 12 de enero de 1729, y según el testamento otorgado el 28 de Diciembre de 1728

Albaceas: Jerónimo Hortador Pbrº Sochantre u Anna Navarro Doncella, ambos *in solidum ettª dandoles ettª*.

(Manda ser enterrado en la Capilla de San Pedro de la Catedral de cuya cofradía es miembro y que 2 pobres acompañen su cuerpo).

(Deja a la Casa de Jerusalem y al Hospital de Valencia 2 reales).

(Deja para 100 misas rezadas de 3 sueldos cada una).

Regtª in lib clausal curia Ecctª oriolem anni 1729 fol 63 Thomas Garriga (*de otra mano*).

fol. 165.

Murió el día 28 de Dize. de 1729 (*al margen*)

Escritura de la Obra Pía de Mn. Salvador Alfosea Pbr. Diaconil.

Funerales del ultimo testamento del ya difunto Ldº Salvador Alfosea Presbitero y que paso ante Matheo Pilarte esnº de este numero en veintiocho de los corrientes.

(Manda ser enterrado en la Capilla de San Pedro de la Catedral de cuya cofradía es miembro).

Albaceas: Ldº D. Juan Dios y D. Juan Imas Pbros.

(Deja para 200 misas rezadas de 3 sueldos cada una).

(Asimismo es su deseo que) se bendan unos libros que tiene en la cassa de su abitacion y de su producto se digan y celebren por su alma una y tantas missas resadas como asi es su voluntad.

Regtº in lib. clausal curia Ecclª oriolensis anni 1730 fol 112 Thomas Garriga (*de otra mano*).

fol. 315.

Murió el día 28 de Nbre. de 1730 (*al margen*)

Escritura de Obra Pía de Dn. Pedro Artijas Pbr^o Corneta firmada esta obra pia a veintynueve de 1730, (y *según el testamento otorgado*) el 26 de Noviembre deste corriente año

Albaceas: Bernardo Gil y Joseph Reymundo, vezinos desta ciudad

(*Manda ser enterrado en la Capilla de San Pedro de la Catedral de cuya cofradía es miembro*).

(*Deja para 50 misas rezadas de 3 sueldos cada una*).

Reg. in lib. clausal curia Eccl^a oriolensis anni 1730 fol1783 Thomas Garriga (*de otra mano*).

2. ArHO

Archivo Histórico de Orihuela.

En este epígrafe se presentan documentos procedentes del Archivo Histórico de Orihuela. Todos ellos se transcriben en la grafía original y para una más cómoda lectura, se presentan en escritura recta salvo los añadidos que figuran en cursiva.

DOCC 10. ArHO. TESTAMENTO DE MATHIAS NAVARRO.

Protocolos de Juan Bautista Ramón del año 1727 Sig nº 1265

fol. 133r-135v

(Sello) Veinte maravedis sello Quarto, Veinte maravedis, año de mil setecientos veinte y siete.

Testamento de el Lizardo Dn. Mathias navarro Pbro Maestro de Capilla en la santa Yglesia de esta Ciud.

En el nombre de dios todo poderoso y de la Virgen Santissima Su Madre y Señora Nuestra Consebida en Grazia desde el primero Ynstante de su animazion dichosa Amen. Sepase como yo el lizdo Dn. Mathias Navarro Pbro Capellan de su Mged. Maestro de Capilla en la santa Yglesia Catedral de esta ciudad de orihuela, estando enfermo de muy grave enfermedad que la magd. Divina sea servido darme, si bien co mi Libre juicio y entendimiento natural, Creiendo como creo Catholicamenthe en el divino misterio de la santissima trinidad Padre Yxo y espiritu Santo, tres personas realmente distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo de mas que tiene Crehe y confiera la Santa Madre Yglesia de Roma, en cuya fee y crehenzia pretendo vivir y morir eligiendo como elijo por mi abogada intercesora a la Reyna de los Angeles Maria Santissima, para que Ynterceda con su Divina Magestad su Preciosissimo Yxo sea servido de perdonar mis culpas y pecados y de llevar mi anima quando de este mundo vaya al Descanso Eterno de la gloria en presencia de su escogido y con esta Ynvocazion divina y potestazion fee y crehenzia hago y ordeno mi testamento, por el qual para su cumplimiento nombro por mis Albases y executores de el al lizdo Luis Navarro Bajonista de dha Santa Yglesia y a Anna Navarro Donsella mis Hermanos vezinos de esta Ciudad a los dos y a cada uno In solidum que son presentes a quienes consedo poder bastante y según se requiere para que despues de mi fallezimiento tomen de mis bienes los que basten y en publica Almoneda o fuera de ella aunque sea pasado el año del Albasesgo cumplan y paguen lo que ordeno en la forma siguiente-----

Loprimerio encomiendo mi anima a Dios Nuestro Señor que la crio y el cuerpo manda a la tierra de cuyo elemento fue formado el qual quiero y es mi voluntad sea sepultado con ropas sacerdotales en el Vazo de los cofrades de la Cofraria del Señor San Pedro de dha Santa Yglesia con la asistencia de Parroquias y demas pompa funeral que sea costumbra en los entierros de dhos cofrades por ser Yo uno de ellos y con la Assistenzia de Pobres con sus Antorchas que vayan alumbrando el Cuerpo que les paresciere a dhos mis albseas por ser esta mi voluntad-----

Mando se selebran por mi anima y en remizion de mis pecados Duzentas Misas rezadas de a tres sueldos de limosna cada una que se paguen de mis bienes, la tercera parte en los altares privilegiados de dha santa Yglesia y las restantes misas se digan y selebren a eleccion y disposizion de dhos mis albases y Hermanos en donde a estos les paresziere y por los sazerdotes que bien visto les fuere por ser esta mi Voluntad.

Declaro he sido prevenido por el presente escribano si tengo Yntenzion de dexar alguna limosna ala Casa Santa de Jerusalem y Pobres del Hospital General de valenzia; por lo que es mi voluntad el dexar como dexo por via de Limosna y por sola una vez a dha

Casa santa y Pobres de dho hospital diez Reales de esta moneda de por mitad para que en sus orziones encomienden mi Anima a dios Nuestro señor-----

Dexo y lego al Ilmo y Reverendisimo Señor Obispo de esta Ciudad mi Prelado un Bonete de los que yo tengo por qualquiera derecho que pudiera tener en mis bienes y hernzia de cuya manda haga su voluntad por ser esta la mía determinada. Dexo y lego a Joaquin Casanova mi criado yxo de Josef Casanova difunto y de Antonia Alarcón su muger veinte libras moneda de este reino por los buenos servicios que de el he tenido y espero tener con cuya quantia se tenga por contento y pagado de qualquiera drh. que pretenda contra mis bienes por razon de soldada o en otra forma, en cuyo modo haga de esta Manda y legado a su voluntad por ser esta la mia determinada_____

Y pagado y cumplido este mi testamento mandas y legados y de mas dispuesto en el y todas mis deudas aquella que legitimamente y con justificacion bastante constanse estar yo Demerido. Del restante y remanente que quedase y fincare de todos mis bienes deudas dichas y acciones futuras y trnasversales lucraciones que en qualquier manera me toquen y pertenezcan tocarme y pertenezer me puedan y devan Ynstituyo y nombro por mis legitimos y Universales Herederos de todos ellos a los dhos Lizdº Luis Navarro y Anna Navarro mis hermanos, para que Ygualmente hayan, gozen y hereden dhos mis bienes drhos y acciones y Herenzia a todas pasadas y a cada uno de dhos mis hermanos de la parte de Herenzia que le Cupiere pueda hazer y haga a su Voluntad por ser esta la mia Ultima y Determinada_____

Y revoco y anulo y doy por ninguno y de ningun valor ni efecto qualesquiera dhos testamentos Codicilos y Poderes para testar y Ultimas Disposiciones que Antes haya echo por escrito de palabra o en otra forma ante qualesquiera essnº, notarios y otras personas para que no hagan fee en juizio ni fuera de el, salvo este dho mi testamento que ahora otorgo que quiero valga se guarde cumpla y Execute en todo y por todo y según Como en el se contiene, y que despues de mi fallecimiento se traiga a punto y debido efecto todo lo qual ordeno en la mejor forma que puedo y a lugar en drho. En cuyo testimonio assi lo otorgo en esta dha ciudad de Orihuela a quatro dias del mes de Marzo de mil settecientos y veinte y siete años por ante el presente escnº y testigos que lo son el Lizdº Don Thomas Alonso Pbrº Capellan de su Magd en dha Santa Yglesia el Dr. Dn Salvador Lozano y Dn Pedro Cutillas de Orihuela Vezinos. No firmó el otorgante que dixo no poder y hallarse impedido por la mucha gravedad de su enfermedad y a su ruego lo firmo uno de dhos testigos a todos los quales yo el esnº doy fee conosco.

D. Salvador Lozano

Antemi
Bautista Ramón

DOCUMENTO 11. Informe de Asalariados en Sig nº 1829

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO DN. JOSEPH BALAGUER
AÑO 1695 EN 1696 fins do dia de San Juan de juny

7v-8r

Memoria de salariados músicos (*el resto son campaneros, sacristanes o por otros oficios*).

Item Gaspar ontiniente baixo (bahonista en 9v) huitanta sis lliures 13 sous y tres dines y un cahis de forment

Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures

Lizdº Luis Navarro (bahonista en 9v) 33L 6 9

Domingo catalá tiple 45 L

Mos Vicent urrea capellá del numero 25L

Mos juan Bautista Bobolant capella del numero 25L

Mos martí Rodriguez baixo jubilat 33L 6sous 6 d.

Lizdº Pedro artixas corneta 80L 2cahisos

Mos. Joseph gonzalez apuntador de la Capilla 2L

Joseph Rosel manchador ab salari de trenta lliures y un casi de forment y tres barcelles por manchar quant sea fid lórgue

Pedro Muñoz por salari de contraalt 10L

Vicent pujol capella del numero 25L

Lizdº Pedro mena arpista 60L

Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures

DOCUMENTO 12. Asalariados músicos en “Carta Quenta” en Sig nº 1830

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Nicolas Timor.
AÑO 1697 EN 1698 fins do dia de San Juan de juny

s/f

Descargo

Item Gaspar ontiniente baixo (bahonista en 9v) huitanta sis lliures 13 sous y tres dines y un cahis de forment 83 13

Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures

Lizdº Luis Navarro (bahonista en 9v) 33L 6 9

Domingo catalá tiple 45 L

Mos Vicent urrea capellá del numero 25L

Mos juan Bautista Bobolant capella del numero 25L

Mos martí Rodriguez baixo jubilat 33L 6sous 6 d.

Lizdº Pedro artixas corneta 80L 2cahisos

Mos. Joseph gonzalez apuntador de la Capilla 2L

Joseph Rosel manchador ab salari de trenta lliures y un casi de forment y tres barcelles
por manchar quant sea fid lórgue 28L

Frcº Rogel 2L 2s

Pedro Muñoz por salari de contraalt 10L (Antonio Zorry cobra 10L

Vicent pujol capella del numero 25L Lizdº Pedro mena arpista 60L

Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L

Pedro Mena arpista 60L

DOCUMENTO 13. Asalariados músicos en “Carta Quenta” en Sig ° 1831

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Jaime monteagudo
AÑO 1698 EN 1699 fins do dia de San Juan de juny

(CartaQuenta s/f)

Descargo

Item Gaspar ontiniente baixo huitanta sis lliures 13 sous y tres dines y un cahis de
forment 86L 13 5

Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures

Lizd° Luis Navarro 33L 5 9

Domingo catalá tiple 45 L

Mos Vicent urrea capellá del numero 25L

Mos juan Bautista Bobolant capella del numero 25L

Mos martí Rodriguez baixo jubilat 33L 6sous 6 d.

Lizd° Pedro artixas corneta 80L 2cahisos

Mos. Joseph gonzalez apuntador de la Capilla 2L

Joseph Rogel manchador ab salari de trenta lliures y un casi de forment y tres barcelles
por manchar quant sea fid lórgue 28L

A Juseph y Frc° Rogel 2L

*Pedro Muñoz por salari de contraalt 10L (Vicente uguet o fc° Buil, o Nicolás Gallego
cobran 10L)*

Antonio Pérez 1L 1s

Vicent pujol capella del numero 25L Lizd° Pedro mena arpista 60L

Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L

Pedro Mena arpista 60L

DOCUMENTO 14. Asalariados músicos en “Carta Quenta” en Sig. nº 1832

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Frcº alcoriça AÑO 1701 EN
1702 fins do dia de San Juan de juny

(CartaQuenta s/f)

Descargo

Item Gaspar ontiniente baixo huitanta sis lliures 13 sous y tres dines y un cahis de
forment 86L 13 5

Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures

Lizdº Luis Navarro 33L 5 9

Domingo catalá tiple 24 L 3 4

Mos Vicent urrea capellá del numero 25L

Mos juan Bautista Bobolant capella del numero 25L

Mos martí Rodriguez baixo jubilat 33L 6sous 6 d.

Lizdº Pedro artixas corneta 80L 2cahisos

Mos. Joseph gonzalez apuntador de la Capilla 2L

Joseph Rogel manchador ab salari de trenta lliures y un casi de forment y tres barcelles
por manchar quant sea fid lórgue 31L 10

A Frcº Rogel 35L 6

Pedro Muñoz por salari de contraalt 10L (Vicente uguet 20L o fcº Buil, o Nicolás
Gallego cobran 10L) Mos. Bautista Lacorga 10L 11/ 8L 6

Antonio Pérez 1L 1s

Vicent pujol capella del numero 25L

Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L

Pedro Mena arpista 40L 20L

Antonio Perpent 50L

fol 56

Memorial

Encomendar la Capellanía del numero vacante por promoció de Moss. Domingo catalan
a la capellanía de rey que vacaba por nuerte de domingo escobedo en dicha SIC a
Bautista Laorga tiple mentres no hi haura tiple y no perda la veu ab tots los emoluments

DOCUMENTO 15. Informe de Asalariados en Sig nº 1833.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Salvador ossorio AÑO 1703
EN 1704 fins do dia de San Juan de juny

fol. 1r

Informe de Joan Batiete Daya Secretari per la Magestat de la magnifica lleal ciutat de oriola

certifique que..... estes son los salarios que en el presente se perciben de la fabrica:

- 1 Item a Gaspar ontinent baixoniste 86L 13 3 y 1cahiz
- 2 Item al Lizardo Luis Navarro baixoniste 53L 6sous 8diners que se le asignaren en reunión de parroquia el día 5-II-1702 que les tenia mos. Domingo escobedo qui font promogut a Capellá del Rey
- 3 Mos Vicent urrea capellá del numero 25L
- 4Mos juan Bautista Bebolant capella del numero 25L
- 5 Vicent pujol capella del numero 25L
6. Marcos martinez tiple capellá del numero seisanta e sinc lliures , 25 por la Capellanía del numero afecta a tiple y cuarenta por resolución de la parroquia 29-VI 1702.
7. Mos martí Rodriguez baixiste jubilat 33L 6sous 8 d.
Lizardo Pere artiges corneta 80L 2cahisos
8. Ignacio pujol apuntador de la capella por mort de Joseph Gonzalez 2L
- 9 Pere Mena arpista 60L
10. Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L y 15 barcelles per afinar les trompetes del orgue que se li donarem en la determinació de Parroquia 24-VI-1696.
11. Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures
12. Item a mosen Vicent uguet contralt 20L, 10 se le dieron en la junta de parroquia de 30-VI-1697 y 10 el 4-VII-1700.
13. Ponciano asuar manchador 30L y 1cahiz y 3barchillas por manchar cuando se afina.

DOCUMENTO 16. Informe de Asalariados en Sig. nº 1834

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Pedro Yta AÑO 1705 EN 1706 fins do dia de San Juan de juny

fol. 1r

Informe de Joan Batiete Daya Secretari per la Magestat de la magnifica lleal ciutat de oriola

certifique que..... estes son los salarios que en el presente se perciben de la fabrica:

- 1 Item a Gaspar ontinent baixoniste 86L 13 3 y 1cahiz
- 2 Item al Lizardo Luis Navarro baixoniste 53L 6sous 8diners que se le asignaren en reunión de parroquia el día 5-II-1702 que les tenia mos. Domingo escobedo qui font promogut a Capellá del Rey
- 3 Mos Vicent urrea capellá del numero 25L
- 4 Mos Juan Bautista Bebolant capella del numero 25L
- 5 Vicent pujol capella del numero 25L
6. Marcos martinez tiple capellá del numero 95L, 25 por la Capellanía del numero afecta a tiple y 70 por resolución de la parroquia 29-VI 1702 y 28-X-1703
7. Mos martí Rodriguez baixiste jubilat 33L 6sous 8 d.
- Lizardo Pere artiges corneta 80L 2cahisos
8. Ignacio pujol apuntador de la capella por mort de Joseph Gonzalez 2L
- 9 Pere Mena arpista 60L
10. Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L y 15 barcelles per afinar les trompetes del orgue que se li donarem en la determinació de Parroquia 24-VI-1696.
11. Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures
12. Item a mosen Vicent uguet contralt 20L, 10 se le dieron en la junta de parroquia de 30-VI-1697 y 10 el 4-VII-1700.
13. Ponciano asuar manchador 30L y 1cahiz y 3barchillas por manchar cuando se afina por Parroquia de 28-X-1703.

DOCUMENTO 17. Informe de Asalariados en nº 1835.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Dr. Nicolás AÑO 1706 EN 1706
fins do dia de San Juan de juny

fol. 1

informe de Joan Batiete Daya Secretari per la Magestat de la magnifica lleal ciutat de
oriola

certifique que..... estes son los salarios que en el presente se perciben de la fabrica:

- 1 Item a Gaspar ontinent baixoniste 86 13 3 y 1ch
- 2 Item al Lizardo Luis Navarro baixoniste 53L 6sous 8diners que se le asignaren en
reunión de parroquia el día 5-II-1702 que les tenia mos. Domingo escobedo qui font
promogut a Capellá del Rey
- 3 Mos Vicent urrea capellá del numero 25L
- 4 Mos Juan Bautista Bebolant capella del numero 25L
- 5 Vicent pujol capella del numero 25L
6. Marcos martinez tiple capellá del numero 95L, 25 por la Capellanía del numero
afecta a tiple y 70 por resolución de la parroquia 29-VI 1702 y 28-X-1703
7. Mos martí Rodriguez baixiste jubilat 33L 6sous 8 d.
- Lizardo Pere artiges corneta 80 l 2cahisos
8. Ignacio pujol apuntador de la capella por mort de Joseph Gonzalez 2L
- 9 Pere Mena arpista 60L
10. Mos. Joseph Gil organista, cent y vint y una lliures 121L y 15 barcelles per afinar
les trompetes del orgue que se li donarem en la determinació de Parroquia 24-VI-1696.
11. Item Mathias Navarro mestre de capella ab salari de seixanta lliures
12. Item a mosen Vicent uguet contralt 20L, 10 se le dieron en la junta de parroquia de
30-VI-1697 y 10 el 4-VII-1700.
13. Ponciano asuar manchador 30L y 1C y 3barchillas por manchar cuando se afina por
Parroquia de 28-X-1703.

DOCUMENTO 18. Asalariados músicos en “Carta Quenta” en nº 1836.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Timoteo Cauanas
AÑO 1709 EN 1710 fins do dia de San Juan de juny

(En castellano)

fol. 33

En el día de San Juan de 1710 se debía la tercia del salario a las siguientes personas.

(CartaQuenta)

fol. 1

Escritura de 1718 por la que se paga lo que se debía. En tercias de 24 de junio, octubre y febrero una de 1710 y otras de 1718.

Gaspar ontinent bajonista 28L 17 9

Joseph Pujol por sochantre 8L 6 8

Joseph Gil Pbrº organista 40L 68 / 40L 6 8

Pedro artixas corneta 26L 13 4 / 26L 13 4

Vicente Uguet musico 13L 6 8 / 13L 6 8

Pedro mena arpista 20L / 20L / 20L

Vicente pujol Musico 8L 6 8 / 8L 6 8

Mathias navarro 20L / 20L

Luis navarro 17L 15 6 / 35L 11

Gaspar ontiente por todo su salario a fecha de 24-VI-1710 86L 13 3 1C

Miguel llopis musico 8L 6 8 / 8L 6 8

Antonio perez musico 8L 6 8 / 8L 6 8

Martin Rodriguez Bajonista jubilado 22L 4 5

DOCUMENTO 19. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1841

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Tomas García, 1713 y 1714

Los pagos se hacen por escritura, en este caso:

Carta Quenta de la administracion de la Fabrica de la SIC de O. por Tomas garcía Zora fabriquero en el año 1414
(Sello de escritura de 1726).

Cargo

Primeramente da y se le recibe en data:

Francisco madrona tiple (menor de edad) cobra en su nombre Mathias Navarro 25L
Matias navarro 60L
Luis navarro bajonista y abue 57L 6 8
Mrtin Rodriguez bajonista jubilado 33L 6 8
Pedro mena arpista 60L
Mihuel llopis capellán del numero 25L
Joseph Gil organista 122L 6 8 y 15barchillas
Pedro artixas corneta 80L 2cahizes
Pedro artixas por su salario de tocar el biolon 5L 6 8
Gaspar ontiniente corneta 86L 14s 4 por todo el salario y 1ch (es bajonista)
Al lizdº Antonio Perez por la post rata de su capellanía del numero 20L 19 6
Vicente pujol capellan del numero 25L
Roque benito manchador 30L 6bar
Joseph Bellot biolinista por su salario 21 6 8

(Aparecen los gastos por arreglar el pilar del coro)

Capsueria Canónigo Thomás Ruiz y Billafranca se le paga por la capsuería de 1706

DOCUMENTO 20. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1842.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Tomas García de Sora, 1715 y 1716

Los pagos se hacen por escritura, en este caso:

Carta Quenta de la administracion de la Fabrica de la SIC de O. por Tomas garcía de Sora fabriquero del año 1715

(Sello de escritura de 1726).

Cargo

Primeramente da y se le recibe en data:

Francisco madrona capellan del numero y tiple (menor de edad) cobra en su nombre Mathias Navarro 25L

Matias navarro 60L

Luis navarro bajonista y abue 57L 6 6

Mrtin Rodriguez bajonista jubilado 33L 6 8

Pedro mena arpista 60L

Mihuel llopis capellán del numero 25L

Joseph Gil organista 122L 6 8 y 15barchillas

Pedro artixas corneta y biolon 85L 6 8 2ch

Gaspar ontiniente corneta 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch (es bajonista)

Vicente pujol capellan del numero 25L

Roque benito manchador 30L 6bar

A Lizardo Salvador Alfosea por componer los Libros del coro canto llano y organo

134L 5 6

DOCC. 21. CARTAS DE PAGO A MÚSICOS EN LF 1715-1716, Sig. N° 1842.

fol. 25 v

bajonista y abué

57 libras (*al margen*)

en la iglesia de esta dicha ciudad otorgo y confirmo haber recibido a mi voluntad de Tomás García, fabriquero que ha sido de la fábrica de dicha santa iglesia desde San Juan de junio del año pasado mil setecientos y catorce hasta dicho pasado del corriente año, cincuenta y siete libras, seis sueldos y seis dineros moneda de este reino y son esto es, las sicuenta y tres libras, seis sueldos y seis dinero por el salario de dicho año de bajonista y las cuatro libras por el salario de tocar el abué, cuya cantidad confieso haber recibido en dicho día veinte y cuatro de junio pasado de este presente año, y por ser así la verdad renuncio la (..) prueba y pagadas de más del caso en testimonio de lo cual otorgo la presente siendo testigos Juan Díaz, Pedro Requena y Francisco Taorminam vecinos de esta dicha ciudad, y lo firmó el otorgante a quienes yo, el escribano, doy fe conosco.

Luis Navarro

Ante mí Jaime Taormina

fol. 26rMaestro de Capilla (*al margen*).60 libras (*al margen*)

En la ciudad de Orihuela, en el referido día mes y año y a dichos, sepan quantos esta escritura de Carta de pago vieren como yo el licdo Mathias Navarro pbo maestro de capilla en la Santa Iglesia de esta dicha ciudad otorgo y confirmo haver recibido a mi voluntad de Tomás García fabriquero que ha sido de la fábrica de dicha Santa Iglesia desde San Juan de junio del año pasado mil setecientos y catorce hasta dicho día pasado del presente año, sesenta libras moneda de este reino, y son el salario de dicho año servido en dicho día veinticuatro de junio pasado de próximo, cuya cantidad es recibido en dicho día, y por ser así la verdad, renuncio la exigencia de la [.....] remunerada pensión pasada y la paga y los demás del caso, ante dicho señor del cual otorgo la presente, siendo testigos, Juana Díaz, Pedro Requena y Francisco Taormina, vecinos de esta dicha ciudad, y lo firmó el otorgante a quienes yo el escribiente doy fe conozco.

Lcdo Mathias Navarro

Ante mí, Jaime Taormina

DOCC. 22. ESCRITURA DE APODERAMIENTO A FAVOR DE MATHIAS NAVARRO EN LF 1715-1716, Sig. N° 1842.

fol. 27

bautista Ramón, escribano del Rey nuestro señor, en obligación y del número de esta ciudad de Orihuela, doy fe que en dicha carta escritura que pasó ante mí a ocho de febrero del año pasado de mil setecientos y catorce Domingo Madrona sastre su oficio y vecino de la villa de Elche como padre y legítimo administrador de la persona y bienes de Francisco Madrona, tiple de música de la Santa Iglesia catedral de esta ciudad, de menor edad constituido; otorgó su poder cumplido como requiere con revocación de otro al licenciado D. Mathias Navarro presbítero capellán de su majestad y maestro de capilla en dicha Santa Iglesia, residente en esta ciudad, especialmente para cobrar cualesquiera cantidades que al sinódico Francisco Madrona se le estén de tienda y de bienes por razón de su salario de tiple de dicha Santa Iglesia, o en otra forma de sus fabriqueros, o de otras personas a quien legítimamente toque hacer el pago de dichos salarios y tocar pueda y dicho lo que cobrar pueda otorgar y otorgue que los quiera carta de pago, finiquitos y costos siendo presentes o sin ella no lo siendo con renunciación de la exepción del dolo y engaño no remunerata .

(etc)

Ante mi Bautista Ramón.

DOCUMENTO 23. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1843.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Tomas García de Sora, 1716 y 1717

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso:)

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Tomas garcía de Sora fabriquero del año 1716
(Sello de escritura de 1726).

Cargo
(...)

Data
Primeramente da y se le recibe en data:

Francisco madrona capellan del numero y tiple tiple (menor de edad) que es apoderado de Mathias Navarro 25L

Matias navarro 60L

Luis navarro bajonista y abue 57 6 6

A quenta del bajonista jubilado Mrtin Rodriguez 5L

Pedro mena arpista 60l

Mihuel llopis capellán del numero 25L

Joseph Gil organista 122L 6 8 y 1C 3bar

Pedro artixas corneta y biolon 85L 6 8 2ch

Gaspar ontiniente bajonista (así pone) 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Al Lizardo Fernando Albert biolinista 13L 6 8 (segundo violín)

Vicente Segarra capellán del numero medio año 6L 5s

A Pedro el italiano violinista por la post rata de 1 de noviembre asta treze de Marzo 13L 10s

A Joseph Bellot violinista por la post rata desde el dia desde el dia de Sn Juan hasta 26 de octubre consta de que se debe pagar y tomar en cuenta según determinacion de Parroquia fol. 40 nº 17 y declaracion del Maestro de Capilla fol 48 y consta y la post rata de su salario de 21L 6s 8 en la Fabrica del año 1714 a fol 18-----7L 6s 1di

DOCUMENTO 24. Determinación de parroquia de 16-XI-1716 en Sig. nº 1843.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Tomas García de Sora, 1716 y 1717

fol. 38r

Jacinto Vicente Escribano del Rey nuestro Señor y del Número de esta ciudad de Orihuela hotorgo y certifico que en Parroquia que por antemi el Escribano, celebraron los parroquianos de la Parroquia de esta Santa iglesia el dia veinte y cuatro de junio del año passado mil y setecientos diez y seis nombraron por fabriquero de dicha fábrica a Don Thomas García y en la que celebraron dichos parroquianos por ante mi el Escribano en ocho de noviembre de dicho año (1716) hizieron las determinaciones del tenor siguiente:

1(Aprobación de la relación de salarios que paga la Fábrica realizada por los capitulares)

fol. 38v

2 Por quanto al violinista italiano se le admitió en esta Stª Iglª el día de Todos los Santos de Mil setecientos y quince con el salario de treinta y dos libras pagando el tercio la quinta cassa, y en el dia veintiuno de diciembre de él, se le augmentaron veinte libras questas las havia de pagar la fabrica, y se fue dicho violinista el trece de marzo de este presente año (1717) y dichos salario y augmento superfinamente los ha pagado el fabriquero actual. Y para que a este no le pase perjuicio determinaron se le abone en su quenta a dicho fabriquero la posrata del salario de dicho tiempo.

3 Por quanto en la Parroquia que se celebros en siete de Julio del año passado mil setecientos y quinze se determinó se satisfacie las cantidades que se deven al señor Sacriste no haviendo tenido efecto que se liquide el débito de quinientas libras

4 (Rescate campanas)

5 (Venta de setenta cahices de trigo para comprar ornamentos, ropas, para la sacristía. Aprobación de los gastos)

6 (pago de las andas de plata con venta de cahices de trigo, que ya están concluidas y con lo sobrante se encargue palio)

7 (Destino del importe de unas misas dejadas a la Parroquia)

8 Determinaron se le tome en cuenta al fabriquero lo que a pagado a Joseph Benlloch, violinista de esta Stª Iglª, según el tiempo que consta por certificación del Maestro de Capilla desta Stª Iglª, por haver sido sin otorgar carta de pago dicho Benlloch y tenerlo satisfecho el tiempo que es estado, y assi lo determinaron.

Assi mismo certifico que en la Juanta de Parroquia que dichos Parroquianos celebraron por ante mi el escribano el diez y ocho de Abril de dicho año, hizieron las determinaciones del tenor siguiente:

Propuso dicho señor canónigo doctoral que la Parroquia que zelebró en quinze de Marzo...

fol. 41. (*Certificación del Maestro del Capilla*)

Certifico yo el infla escrito como es verdad que el Lizardo Joseph Benlloch, a servido la plaza de violinista de esta Stª Iglª de Orihuela desde el dia de San Juan de 1715 hasta el dia 26 de Octubre de dicho año y por ser verdad lo firmo en Orihuela y febrero a 27 de

1717.

El lzdº Mathias Navarro
Maestro de Capilla

Tenía de salario 21L 6s 8
Consta en la Fábrica del año 1714
A Julio 18º, y sera la postrata 7L 6s 1d

fol. 11v

19-VII-1718

Escritura de pago a Fernando Albert de 13L 6s 8d, por el Fabriquero Dn Thomás García (1716-1717) de los dos tercios de su salario de 20L correspondientes “a su salario de violinista por el año que ha cumplido”,

DOCUMENTO 25. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1844.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Joseph Almengol, 1717 y 1718

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso:)

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Joseph Almengol fabriquero del año 1717

(Sello de escritura de 1717).

Cargo

Data

Primeramente da endata dicho Joseph Almengol en nombre de Fabriquero a:

Francisco madrona capellan del numero y tiple tiple (menor de edad) que es apoderado de Mathias Navarro 25L

Matias navarro 60L

Luis navarro bajonista y abue 57L 6 6

A quenta del bajonista jubilado Mrtin Rodriguez 5L

Pedro mena arpista 40L

Pedro mena arpista 6L 13s 4 por lo que se han restituido a cumplimiento a su salario de arpista

Mihuel llopis capellán del numero 16L 13s 4

Joseph Gil organista 122L 6 8 y 1ch 3bar

Joseph Gil organista a cumplimiento de su salario 7L 1b

Pedro artixas corneta y violon 85L 13 4 y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 66L 13s 4 por todo el salario y 8bar

Gaspar Ontiniente bajonista a cumplimiento a su salario (aumento de bajonista al mergen) 6L 13s 4

Vicente pujol capellan del numero 25L

Roque benito manchador 30L 1C 6bar

Fernando Albert biolinista 13L 6 8

Vicente Segarra capellán del numero a cumplimiento de su salario 4L 3 4

Cristobal franco padre de juan francisco su hijo por una terzia de su salario de tiple 4L 3s 4

Sr. Dn. Juan Viudes Arsediano por afinar el organo 30L

A sr. Dn Joseph Cortes Canonigo y maiordomo por gastos de fuentes, arrendamientos, Ynfantillos, Mensa Capitular, Zera 108L 5s 8

A sr. Dn Joseph Cortes Canonigo y maiordomo por gastos de fuentes, arrendamientos, Ynfantillos, Mensa Capitular, Zera 108L 5s 8

DOCUMENTO 26. Asalariados músicos en escritura de pago nº 1845.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Antonio Arades con su Pror Joseph Almengol 1718 en 1719

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

fol. 6

Escritura de pago a Juan Francisco franco Tiple de Primer coro.

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Antonio Araes en el año 1718

(Sello de escritura de 1724).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da endata dicho Joseph Almengol en nombre de Fabriquero a:

Matias navarro 60L

Luis navarro bajonista y abue lo que se a aumentado de su salario 17 6 8

Luis Navarro bajonista por su salario 53 6 6 (80L)

Pedro mena arpista jubilado 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Joseph Gil organista 122L 7 4 y 1ch 3bar

Pedro artijas corneta y violinista (así pone) 85L 6 8 y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista (así pone) 86L 13s 4 por todo el salario y 8bar

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1C 6bar

Fernando Albert biolinista 21L 6 8

Vicente Zegarra capellán del numero a cumplimiento de su salario 25L

Cristobal franco padre de juan francisco su hijo tiple del primer coro de su salario de tiple 12L 10s

Simon Guillen por su salario de tiple de segundo coro 12L 10s

(Pedro perez espartero por esteras para el coro 8L)

(Joseph Bellot era desde 1710 rector de Rafal)

Gastos para utilidad de los frutos y ministriles dia de Sn. Vicente (al margen) procesión de impedidos 12L 8 3

DOCUMENTO 27. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig nº 1846.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Pedro anaya 1719 en 1720

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de la administracion de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Pedro anaya desde Sn Juan de Junio de 1719 en 1720

(Sello de escritura de 1722).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da y se le resibe en data a:

Matias navarro 60L

Mathias navarro por los materiales para los libros de coro (para un libro de coro al margen) 88L 18s.

Luis navarro bajonista lo que se a aumentado de su salario 17L 6 8

Luis Navarro por su salario de bajonista 53L 6 6

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero y segundo Tenor 25L

Joseph Gil organista 122L 7 4 y 1ch 3bar

Pedro artijas corneta 85L 6 8 y 2C

Gaspar ontiniente bajonista (así pone) 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Alberto por su salario de violinista 21L 6 8

Vicente Segarra capellán del numero y tenor 25L

juan francisco tiple por su salario 6L 10s

D^a Euxilia Muñoz por salario de violinista que pago su marido quando fue fabriquero 22L 10

Lizd^o Joseph Santa Maria por la metad de su salario de tiple 12L 10s

Gregorio Taormina por traducir los estatutos de balensiano a castellano 5L 15s

Joseph lozano por registrar los libros de coro 5L

Joseph Lozano para los materiales de los libros de coro 5L 14s

DOCUMENTO 28. Asalariados músicos en escritura de pago Sig. nº 1847.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Joseph espinosa 1720 en 1721

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de la administracion de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Joseph Espinosa y el Dr Pedro anaya por su administrador y desde Sn Juan de Junio de 1720 en 1721

Fechada en octubre de 1722

(Sello de escritura de 1720).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da y se le resibe en data a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por bajonista 70L 13 4

Joseph Gil organista de la post rata de organista de 9 meses y 12 dias por haber muerto el dia 6 de abril de dicho año 94L 8 8 y 11bar 5ms

Pedro artijas corneta 80L y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista 21L 6 3

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Lizd° Joseph Santa Maria por su salario de tiple 25L

Lizd° Francisco Romero violinista 12L 16s

Joseph Lozano por ciudar los libros de coro 5L

DOCUMENTO 29. Asalariados músicos en escritura de pago nº 1848.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Joseph Berde y Administrador
Dr. Pedro Anaya 1721 en 1722

Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de la administracion de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por
Joseph Berde y el Dr Pedro anaya por su administrador y desde Sn Juan de Junio de
1721 en 1722

Fechada en octubre de 1722

(Sello de escritura de 1722).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da y se le resibe en data a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por bajonista y tocar el abue 70L 13 4

Pedro artijas corneta 87L 2s 3di y 2Cahizes

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista 21L 6 8

Vicente Segarra capellán del numero 25L

A nicolas Portaloz por lo que le debia el Lizardo Joseph Santa Maria a cuenta de su salario
de tiple 5L

Joseph Lozano por tañer el organo hasta Navidad y componer los libros de coro 27L

Lizardo Juan Muñoz por el importe de componer el organo 12L

Lizardo Juan Muñoz por salario de organista de medio año 61L 3s 8di 7B ½ de trigo

Joseph Lopez capellán del Nº de medio año 12L 10s

DOCUMENTO 30. Asalariados músicos en escritura de pago nº 1849.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Francisco galindo y
Administrador Dr. Pedro Anaya 1722 en 1723

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de la administracion de la fabrica Mayor de la SIC de O. Regida por Francisco galindo y el Dr Pedro anaya por su administrador y desde Sn Juan de Junio de 1722.

Fechada en octubre de 1723

(Sello de escritura de 1723).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da y se le resibe en data a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista jubilado 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por bajonista y tocar el abue 70L 13 2

Pedro artijas corneta y biolon 85L 6s 8di y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25L

Roque benito manchador 30L 1C 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista 30L 13s 4

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano cuidar los libros de coro 5L

Lizd° Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1ch y 3bar

Joseph Lopez capellán del N° de medio año 25L

Joseph Granel por aser y componer verios registros del organo 40L

Joseph granel a cumplimiento de lo que se debia por tres registros que hizo para el organo 35L

Joseph Santa maria triple por el salario de medio año 20L

DOCUMENTO 31. Asalariados músicos en escritura de pago nº 1850.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Francisco Ontiniente en el año 1723 asta el de 1724

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso Cartas de pago de diferentes años entre 1723 y 1729):

s/f

Carta Quenta de la administracion de la fabrica Mayor de la SIC de O. En el año 1723 siendo fabriquero francisco ontiniente.

Fechada en Julio de 1730

(Sello de escritura de 1729).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da y se le resibe en data dicho Francisco ontiniente a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por bajonista y abue 70L 13 2

Pedro artijas corneta y biolon 85L 6s 8di y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1C 6bar

Roque benito manchador 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista 40L

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano cuidar los libros de coro 5L

Lizd° Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1ch y 3bar

Lizd° Joseph Santa maria tiple por su salario 40L

Joseph Guillen capellan del numero de tiple 25L

DOCUMENTO 32. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1851.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, FABRIQUERO Luis Choli desde el año 1724 asta 1725

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Rexida por Luis Choli En el año 1724.

(Sello de escritura de 1729).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da en data dicho Luis Choli a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por vajonista 70L 13 2

Pedro artijas corneta 85L 6s 8di y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista 40L

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano cuidar los libros de coro 5L

Lizdº Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1ch y 3bar

Lizdº Joseph Santa maria tiple por su salario 66L 13 4

Simon Guillen Tiple por su salario 12L 10s

Joseph Elias capellan del Numero por la prorrata 18 15

Joseph Granel por remiendo del organo 12l

DOCUMENTO 33. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig nº 1852.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, y su administrador el Dr. Dn. Pedro Anaya. Año 1725 asta 1726

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Rexida por Pedro Anaya en el año 1725.

Fechada en mayo de 1727

(Sello de escritura de 1727).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da en data dicho a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Miguel llopis capellán del numero 25L

Luis Navarro por bajonista 70L 13 2

Pedro artijas corneta 85L 6s 8di y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Albert por su salario de violinista (primer violinista al margen) 40L

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano componer los libros de coro 5L

Lizdº Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1ch y 3bar

Lizdº Joseph Santa maria por su salario de capellan de Rey 66L 13 4

Simon Guillen Tiple por su salario 12L 10s

Joseph Elias capellan del Numero por la prorrata 25L

Joseph Granel por remiendo del organo 12l

Agustin Onorato Maestro de organo parte de maior cantidad por los registros de organo 100L

Lizdº Joseph Lopez Capellan del Numero por la post rata de su salario 22L 11 8

Antonio Perez apuntador del coro 5L

Bartolome Albert segundo biolinista por la mitad de su salario 6L 13 4

DOCUMENTO 34. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1853.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, siendo fabriquero Ignacio valero año 1726 asta 1727

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Rexida por Ignacio valero 1726.

Fechada en agosto de 1728

(Sello de escritura de 1726).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da en data dicho a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Luis Navarro por bajonista y abue 70L 13 4

Pedro artijas corneta y biolon 85L 6s 8di y 2ah

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1C 6bar

Fernando Albert por su salario de biolinista 40L

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano cuidar de componer los libros de coro 5L

Lizd° Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1ch y 3bar

Lizd° Joseph Santa maria por su salario de tiple y aumento que le ha dado la Parroquia de capellan de Rey 88L 17 9

Joseph Elias capellan del Numero 25L

Lizd° Joseph Lopez Capellan del Numero por su salario 25

Tomas Alonso y Antonio Perez apuntadores del coro 5L

Bartolome Albert segundo biolinista por su salario 13L 6 8

Al canónoigo Jaime Soler por la obra del organo 166L 13 8

A Jaime Sanchez por aver ensanchado de cantería la situacion del organo 72 10 4

DOCUMENTO 35. Asalariados músicos en escritura de pago en Sig. nº 1854.

LIBRO DE LA FABRICA MAYOR, siendo fabriquero Felix llopiz del corriente año 1727 hasta 1728

(Los pagos se hacen por escritura, en este caso):

s/f

Carta Quenta de cargo y data de la fabrica Mayor de la SIC de O. Siendo fabriquero Felix llopiz 1727.

Fechada en marzo de 1729

(Sello de escritura de 1729).

Cargo

(...)

Data

Primeramente da en data dicho a:

Matias navarro 60L

Pedro mena arpista 60L

Luis Navarro por bajonista 70L 13 4

Pedro artijas corneta 80L y 2ch

Gaspar ontiniente bajonista 86L 13s 4 por todo el salario y 1ch

Vicente pujol capellan del numero 25

Roque benito manchador 30L 1ch 6bar

Fernando Albert por su salario de biolinista 40L

Vicente Segarra capellán del numero 25L

Joseph Lozano cuidar de componer los libros de coro 5L

Lizdº Juan Muñoz por salario de organista 122L 7s 4di 1C y 3bar

Lizdº Joseph Santa maria por su salario de capellan de Rey 100L

Joseph Elias capellan del Numero 25L

Lizdº Joseph Lopez Capellan del Numero por su salario 25

Tomas Alonso y Antonio Perez apuntadores del coro 5L

Bartolome Albert segundo biolinista por su salario 13L 6 8

Cuidar de Monesillos y Maestro de Capilla al mergen : a Antonio Perez por enseñar a los monesillos y demas oblogaciones de maestro de capilla 34L

A Luis Navarro por las obras de musica que dexo su Ermano el maestro de capilla 100L

Lizdº Joseph lopez por su salario de Biolon (y haser libro de coro al margen) y por hacer un libro de coro 38L

Que pago al Lizdº Joseph santa Maria por la prorrata de Capllan del Numero de Joseph Elias su sobrino 10L 18 8

3. ArBSME

Archivo de la Basílica de Santa María de Elche.

DOCUMENTO 36. NOMBRAMIENTO DE LUIS NAVARRO COMO CORNETA DE LA CAPILLA DE ELCHE.

Libro de Juntas Parroquiales, sig 151/ 2. Actas de la fábrica

fol 137v

Juta de parroquia de 4-III-1670

Parroquia per a nominar corneta e demás menestrils

En est dia de hui contans quatre dies del mes de mars de mil 1670, el corneta que dita parroquia tenia sen habia anat abuire fora de la presente villa y otro va la present parroquia sens corneta visto la qual proposició ordena la present parroquia de que nomena pera tocar la corneta a Lluís Navarro con lo salari quel corneta pasat tenia avans de la rebaja el qual a de tenir obligació de acompañar totes les festivitats en dita parroquia y a de tenir obligació a lo mateix salari de tocar chirimía tiple y corneta el qual salari ordena dita parroquia li aja de correr del dia de hui en abans

Nombra chirimía y tenor a Miguel Gonzálvez con la obligación de acompañar la música con el salario acostumbrado.

Item aximateix ordena la presente parroquia que a Luis Navarro se li donem sis lliures de les trenta per a haber por tar sa cassa de albacete a la presente villa per a ajuda a sos gastos y así a delliberat.

Item que per quant els infants de coro ni tenen veu ni ay xics per a cantar, per so la present parroquia ordena que Maestre de Capilla Frances Soler a de correr per son conte i tenir cuytado de buscar xics de bona veu per a que cante y axí quedaven de acogir

21 de agosto d 1672 se le dan

20 lliures de moneda por corneta y bajón 5 lliures y a de mostrar el instrument alguns xics si aficionaren

DOCUMENTO 37. NOMBRAMIENTO DE MATHIAS NAVARRO COMO MAESTRO DE LA CAPILLA DE ELCHE.

fol. 175.

Parroquia per a nominar Mestre de Capilla.

En el día de hui contat 1 de setembre , any del naiximent de nostre senyor Deu Xri 1686 fons a justada parroquia en la ermita de San Sebastiá (por que estaban acabando la nave , 8 de diciembre de 1686 día de la bendición) iglesia mayor que es al present, jocs y post acostumat a tenir y celebrar semblants juntas la qual fue ajustada a so de campana un ovises y se aynutaren los parroquian segunts.:

Primo lo reverent Mosén Natario Valero , (*representante del Obispo en la ciudad de Elche*)

...i font proposat per lo dit vicario foráneo dient que en la present parroquia per a nominar mestre de Capella per so de la iglesia mayor está en acabanses un tros de aquella y la traslació de nostro amo a de ser luego y la música se a de compondre y posar el ministeri de la festivitat de nostra senyora en bona forma si pot ser amb musics de la terra y que el mestre de capella que per la present parroquia es nomenara que tinga obligació de guardar y observar los capitols y ordenació contesos y mencionat en este memorial , y que aja de servir de obligació a per lo temps expresat en aquel y ab la renta que en aquel se expresa y señala ...

Folio 176.

Y la present parroquia y parroquians de aquella ohido esta proposta feta per lo dit vicari foraneo y li haber oit lo dit memorial el qual font llegit son unánimes y conformes dixerén y respongueren que nominen per mestre de Capella a Mathias Navarro ap la renta contesa en lo dit memorial .

Mestre de Capella Mathias Navarro en salari de 80 libras (*al margen*).

El qual alla de servir y servixca ap les acilitats y condicions y partes contesos y mencionats en dit memorial y que lo temps mensionat en aquel fent y otorgan obligació dit mestre Capella y son pare Luís Navarro propmetent cumplir tot lo hablat y contes en lo dit memorial y en dita conformidad la present parroquia vots unánimes y conformes fan concordia y feren la present denominació .

Ditis die etcétera.

Mathias Navarro obligació y de Llois Navarro son pare .

Mathias Navarro mestre capella nomenat per la antecedent parroquia principal obligat y LLuis Navarro son pare fiança y obligats los dos junts et in solidum gratis et cum presente et prometen y se obliguen a la parroquia de la iglesia mayor fabriquer y parroquians de aquella en que lo dit Mathias Navarro servirà de Mestre de Capella sons nomenat en lo dia de hui y asistirá sin falta a les obligacions que tenen formats mestre de Capella confor a dicho oficio y segons las partes promisions y obligacions apurades y acords en lo antecedent memorial de capitols y presentat en dita parroquia los quals capitols contesos en dit antecedent memorial segons en la forma que en aquel se contenten y se certifique y prometen observar y guardar y en cumplir lo contens en

aquelles y aísí en lo temps referits en aquels compre lo salari en aquel especificat de 80 lliures en lo modo en que aquel se especifica per a tot los casos y cumplir obligació con persones y bons oficis.

fol. 188r

28-VI-1692

Lo mestre de capella Mathias Navarro per anarse a la ciutat de Oriola es nomenen mestre de capella a Mosen Gregori Brufall, (*con mismo salario que el anterior*).

4. ArCO. ACUERDOS CAPITULARES CATEDRAL DE ORIHUELA.

Las noticias de los Acuerdos Capitulares se han extraído de dos fuentes, pero se han ordenado cronológicamente para su mayor comprensión. La fecha aparece al inicio de cada uno de ellos.

Las procedentes del Diccionario de Acuerdos no presentan margen, y aparecen bajo la Voz en la que aparecen en este manuscrito. El Diccionario de Acuerdos está sin foliar pero la referencia es suficiente para localizar el fragmento en cuestión.

Las procedentes del Libro de Acuerdos figuran como ACO.

Unos y otros aparecen en cursiva y con la grafía original sin modificar, tal y como son citados en el cuerpo de la tesis. Las abreviaturas se repiten con tanta frecuencia que no necesitan expansión. No obstante el significado de cada una de ellas aparece en el cuadro de abreviaturas del primer volumen.

Por mimetismo con el DICC y como fruto del proceso de investigación se ha colocado a cada fragmento de los Acuerdos un título que resume el contenido del mismo.

SIGLO XVI

XIII Augusti 1576

Dels cantors (al margen)

Sont resolt que quand en festa solemne algun cantor o ministril faltara en la yglesia que ademes de la pena contenguda en lo memorial infrascrit sian marcats en maior pena, desta manera, que lo qui tendra cinquanta lliures de salari o de hahi amût (o de ahí hacia arriba) sia marcat en cada festa solemne en dos ducats y loqui tendra salari de cinquanta lliures en auall (davall), sia marcat en un ducat

Y lo mateix quant lo capitol eix en processio solemne fora la yglesia.

Lo statut de la infrascrita taula y memorial esta tres cartes otras.

13 de Augusti de 1576

Lo que guanyen los cantors, ministrils, organiste nuncio en cadahum acte dels que son obligats a servir segons lo salari que te cadahu pera ques sapia lo dia que faltaran quant perdra cadahu

Lo dia solemne es festa de sis capes.

		<i>salaris</i>	<i>Lo que perde a cada acte</i>	
			<i>Dies no solemnes</i>	<i>Dies solemnes</i>
	<i>1. Lo mestre de capella</i>	<i>LX L.</i>	<i>P.(pierde) 3Ps</i>	<i>6s</i>
<i>Los catre cantors</i>	<i>2. Aluacete</i>	<i>XXV L.</i>	<i>P. 1s 3</i>	<i>2s 6</i>
	<i>3. Olando</i>	<i>L L.</i>	<i>P. 2s 6</i>	<i>5s</i>
	<i>4. Marti</i>	<i>XXV L.</i>	<i>P. 1s 3</i>	<i>2s 6</i>
	<i>5. Monblanch</i>	<i>XXV L.</i>	<i>P. 1s 3</i>	<i>2s 6</i>
<i>O</i>	<i>6. Baltasar Torner</i>	<i>XXX L.</i>	<i>P. 1s 6</i>	<i>3s</i>
	<i>7. Çaedia ministril y cantor ab la corneta o basso</i>	<i>LXXX L.</i>	<i>P. 4s</i>	<i>8s</i>
<i>Ministrils</i>	<i>8. Sants ministril cantor</i>	<i>L L.</i>	<i>P. 2s 6</i>	<i>5s</i>
	<i>9. Alcayna çacabuig y cantor</i>	<i>XXXXV L.</i>	<i>P. 2s 3</i>	<i>4s 6</i>
	<i>10. Guzman ministril y cantor</i>	<i>XXXX L.</i>	<i>P. 2s</i>	<i>4s</i>
	<i>11. Tejada çacabuig y cantor</i>	<i>XII L.</i>	<i>P. _____ s 7</i>	<i>1s 2</i>
	<i>12 Lo organiste</i>	<i>LXXX L.</i>	<i>P. 1s 10</i>	<i>3s 8</i>
	<i>13. Lo nuncio</i>	<i>XXXI L.</i>	<i>P. 1s 1</i>	<i>2s 2</i>

Es de advertir que los dies de festes solemnes ço en de sis capes perden lo doble de altres dies no solemnes com en la taula supra se ve esta senyalat.

ACO, Vol 7, s/f, Acuerdo de 13-VIII-1576.

1600-1669.

5-I-1635

*V Bajon**Que se pidan en Parroquia cien libras de salario para el bajon, y que le restrahigan para vestirse: a (tachadura) de Enero, digo a 5.*

23-II-1635

*V Bajon 2dº**Parece ser el que admite el Cabildo señaladole 15 L. Que dice se pidan en Parroquia; eran por modo de salario: a 23 de Febrº.*

28-VI-1635

*V organista, ayudante de**Concedele la Fabrica Mayor diez libras, con tal q. la 5 Casa pague la 3ª parte; y decreverunt, q. para este año pague esta 3L: 28 de Junio*

30-XII-1635

*V organo pequeño**Avia uno dentro del coro; acuerda el Cabildo su composicion y q. s ele pida a la Fabrica la parte de gasto, q. e nesto le tocaba: a 30 de Xbre*

15-XII-1636

*V Bajon instrumento**El modo con que devreverunt, que se compre un bajon en Madrid; su conducción, y pago de su valor, indica, que en aquellos tiempos se les compraba sus instrumentos musicos, a los que los avian de tocar, a dirección o informr del Mº de Capilla: a 15 de dbre.*

8-II-1645

*V Contra-bajo, la del nº**Encomiendan esta capellanía hasta aver otro; la del nº votó el Sr. Obispo: a 8 de febrero.*

3-VII-1645

*V Capellanías de Rey**Que se escriba al Sor Virrey y se le enbie una copia de la clausula del Fundamento eclesiástico sobre estas Capellanías.: a 3 de Julio: tb. 2 acuerdos mas.*

3-VII-1645

*V Corneta**Le avia en esta Stª Iglesia como se ve en un acuerdo en que le señala el cabildo un salario sobre la fabrica y el 3cio sobre la 5ª Casa: a 3 de julio.*

2-I-1646

*V Calenda**Se ve que la avia también en la Vispera de la Pasqua del Espiritu Santo: a-2 de enero.*

2-I-1646

V. Horas de Coro

Que en la Vispera de Navidad, y en la de Pentecostés, ahora haya Calende ahora no, se dexe la campana à las 8 en punto: à 2 de Enº

8-I-1646

V. Horas de Coro

Que en todo tpo en que avrá Missa de la Me. de Dios y avrá sermon, se dexe la campana à las 8 en Invierno, y à las 7 en verano: à 8 de Enº.

8-I-1646

V Coro

Vease tambien Horas de Coro.

7-I-1647

V Capilla de Musica

Se admite a uno al turno de música, assí suena allí: a 7 de enero.

28-XI-1647

V Coro, ausencia de él

Ausencia de un prevendado en prima. 28 de Noviembre.

28-XI-1647

V Coro, hora de

V. Horas del Coro.

4-I-1650

V Capilla de Musica

Se ve que tenía un capsuero propio. Con ocasión de mandar, que diese cierto percanze, que avia cobrado el Mº de Capilla el dia de Cabo de año a el Capsuero, para que lo pagare él (esto suena): decrev. Se junte la capilla y nombre capsuero: a 4 de enero.

19-VIII-1651

V Baxón:

Resistese a venir a las salves en las tardes, sin duda en los sabados erra, y decrev. Se le amoneste y que si no viene se le despedirá: a 19 de agosto.

9-XII-1652

V Bajón.

Sin duda abla del instrumentista asalariado: consigne el Cabildo 100 L. Para salario, y que el sindico pida en parroquia las dos terceras partes: a 9 de diciembre. Concedenle una contraayuda de costa.

3-I-1653

V. Arpista

Fue ascendido el ciego q. tañia la arpa a organista; y decr. q. las 12 Lr. Que tenia de salario, se le den à otro, q. alli nombran a 3 de Enº. Vease V. Organista.

3-I-1653

V organista

Aumenta el Cabildo el salario al ciego Thomas Perez p^a que toque el organo, en esta forma: 40Lr de la Fabrica, y 5 cahs trigo; y 10 Lr de la Mensa: a 3 de En^o

10-II-1653

V Bajón

Aun lo agravia el Cabildo al Jph Gallego; vease V. Acogido, o à 10 de Febrero.

10-II-1653

V. Acogido

Uno, q. Era baxo, ò Psalmista, era casado; pero respecto de q. tenia ordenes menores, sele admite pr. el Cabildo à los percanzes con obligacion de assistir como los demás acogidos, p^o con sobrepelliz castellano, y sin muceta. Puede ser q. tuviese encomendada la capellania del n^o de baxo, p^o lo q. parece cierto es q. era instrumentista, y aq. de qn. Se abla V Baxon: à 10 de Febr^o.//

// Vease p^a los Acogidos tambn V. Cabildo, dias de

10-II-1653

V. Cabildo, dias de

Uno de los dias es, y era el Lunes: nos e observaba el Estatuto, q. privaba de la distribucn. de la Missa a los Sres q. no fuessen a cabildo en dh dia, _____(Estatuto, al margen)

y à los otros Prebendados, q. en èl no estuviesen en el Coro; y del turno à los acogidos; y decrev. Que se observe: à 10 de Febr^o

5-VI-1653

V Cornèta

Parece q. el q.tocaba el sacabuche se ofrecá à tocar tambn la cornèta: y decr. Que spre q. esta vendrà, s ele den 30Lr, y sin cahiz de trigo, q. para tal casos e han de pedir en Parroq^a, à M n Martinez: à 5 de Junio.

16-X-1653

V. Organista

Que se expidan edictos p^a este oficio de la St^a Igl^a: a 16 de 8bre.

11-XII-1653

V organista

Que se suspende despachar edictos, p^a esse oficio, à 11 de 10bre

18-VI-1654, 22-VI-1654, 13-VII-1654 y 9-XI.1654

V organista

Habia uno, Mn. Torderá, que se ofrecíaa 1 M^o de Capilla pero mientras tanto encomiendan a Bartholomé Bohibia Not^o hasta que otra cosa se determine, co nel salario ordinario y la condicion de q. por manera alguna toques u hijo el organo, de q. él no haga falta en dicho oficio: a 18 de Junio

//

Que admiten pr ayudante de organista à Thomas Perez ciego, con 40Lr de salario, las

20 sacadas del salario q. el organista tenia señalado; y laso tras 20, q. se pidan en Parroq^a, y las pague la Fabrica solamte.: a 22 de Junio. Ya no parece q. continuaba este Perez pq dice un Acuerdo s ele pague a este lo que sirvio de organista, y s ele ajuste la cuenta: à 13 de Julio.

decrev. Que nombran pr Ayudante de organista a Thomas Perez (el ciego, segun se anota al margen) con salario de 20Lr, las q. se han de sacar del mismo salario, q. tiene Bartholomé Bohibia por organista: à 9 de 9bre.

2-X-1656

V organista de esta St^a Igl^a

Que se saquen edictos par ala capellania de organista (al margen, y sigue en el texto) veremos, p^o parece que todo era salario la Plaza de este oficio.

12-VII-1657

V organista ayudante

En esta fecha seguía como organista Bohibia y como ayudante Thomas Perez.

12-VII-1657

V organo pequeño

Lo estaba componiendo el organista. Había dos uno nombrado como *organo* y otro como *organico*.

19-XII-1657

V organo

Que se convoque, p^a ver, si se ha de encomendar el organo à Thomas Perez, y señalarle salario: à 19 de Xbre. Que señalan de salario à Thomas Perez el ciego por tocar el organo en esta St^a Igl^a 40 Lr de las que paga la Fabrica, y diez de la Mensa, y cinco cahizes de trigo: y q. le corra el salario desde el dia en q. dexo de acudir al oficio de organista Bartolomé Bohibia: á 20 de 9bre.

1658

V Capellanas Rl

La de tiple: V Capon

2-III-1658

V Capon

Aquellas mesadas, q. deban à Lupercio Hinojosa en la capellania R. De Tiple (...) à 2 de marzo

15-IV-1658

V Capón

Que el Mayordomo vaya satisfaciendo 5L al mes desde En^o proximo pasado al Sr Mtre Escuelas, hasta q. esté satisfecho del gasto, q. ha tenido en sacar las Bullas p^a q. Lupercio Hinojosa pudiese tener la Capell^a R., en q. estaba provisto: q. se vaya recompensando de lo q. desde entonces, y en adelante irá ganando Honojosa: à 15 de Abril.

4-I-1659

V Capilla de Musica

Segun el Tenor deu n Acuerdo V Contra-alto, el cabildo votaba ya, y concedia los percanzes en la Musica. Concedenles a uno, si el queria quedarse. Ô à 4 de En^o

4-XI-1660

V organista

Era unico, pq tardo mucho tpo à aver 2dº, hasta que se aplico pª esse el Benefº de Francº Hernz y Ginesa Oliver. decre.que se expiden edictos pº la provn de este oficio, con termino de 20 dias, sino es, añade el Acuerdo, que se disponga otro termino pr el Fundamento de esta Stª Iglª: à 4 de 9bre.

29-XI-1660 2-XII-1660

V organista

Sólo se presentó a la oposición Juan de Moya. Manda se haga el examen pues ya pasó el plazo, en la tarde del día siguiente y se nombran en Jueces al Mº de Capilla, y à Mn Jph Sanz (sochantre): 29 de 9bre

//

En seguida a 2 de Xbre. Decre. Nombran organista a Juan de Moya con el salario que le corresponde pr el Fundamentum Eccle, q. alli dice ser sesenta libras y cinco cahizes de trigo. Le concedieron tambn insignias clericales dal modo q. en la cath. las usaban los capellanes de S.M., con los percances ordinarios, y de la Musica. Al margen notó alguno ser el organista 1º; pº vease lo dicho antes sobre este particular.

//

con todo hoy nombra el Cabildo à Thomas Perez ciego, pª ayudante de organista con salario de 40lr q. se han de pedir en la Fabrica, por aver servido spre en todas las ocass de faltar organista, y no ser razon, dexarselo sin alguna comodidad: ibidem

//

Por otro Acuerdo manda el cabildo q. al nombrado organista se le den 5L à cuenta del salario de 10Lr q. tiene por afinar el organo: à 16 de Xbre.

13-III-1664

V organista

Despidenlo de la iglª y dan los motivos: 13 de Marº

13-III-1664

V organista ayudante

Que sirva el organo con el mismo salario que tiene de ayudante, y que ademas se le señala el salario del Arpa, q. tenia Mn Moya, pª q. toque este instrumento, y gane los percances en la Musica: 13 de Marzo

14-V-1664 y 30-XII-1664

V organo

Thomas Perez sigue como organista primero

20-XI-1664

V Mº de Capilla.

Concedenle 15 de presencia pª hacer los Villancicos de Navidad, con tal que venga al coro en los dias en que avrá canto de organo. DICC.V.

26-III-1665

V Bajon

Se concede al bajonista que venga solo cuando canto de organo debido a que tiene muchos hijos; no se le quita la ½ capellanía.

11-XI-1666

V Baxon

Admite el Cabildo uno para el baxo, no se pone acento a la o, y assi queda en duda, si era baxo o baxon: le da percances y porcion entera en la Capilla de Música; y que se tratará de su salario: 11 de Noviembre. Por otro Acuerdo le señalan 70 L. por salario, 2 partes la fabrica, por la 5ª Casa una, por Baxon de esta Stª I. Assi suena y no la voz de baxo: 15 de Noviembre.

23-II-1668

Baxones

Que se convoque, para tratar, si se ha de consignar algun salario a don Martin Rodriguez, y a Salvador Alfosea, por tocar el Bajon. 23 de febrero decrevr. Que al primero de estos 2 (callan el 2º) se le den 10 L. y 5L. a Diego Pasqual porque lo enseñe (a tocar el baxon): pº que-se pida en Parroqª y para tocar el baxon. 1º de marzo

3-X-1667

V Ministriles

Decrev. que los mayordomos del Rosario no paguen a los ministriles cosa alguna, por no aver subido a la torre a tocar en la víspera de la Virgen S. M. del Rosario del presente año, y mandan a los ministriles dichos, que de aquí en adelante en todas las festividades en que han de tocar de madrugada, mediodía y noche para la fiesta, que se celebrará tengan obligación de subir a la torre, y no lo haciendo, les quite 10 Rl. De su salario, el Señor Administrador de la 5ª Casa: 3 de 8bre, no dice si a cada uno. Multas V tambien ministriles, a 3 de 8bre.

21-V-1668, 7-IX-1668

Sele paga a Thomas Perez por afinar las trompetas el 21 o 24-V-1668 (Corpus) pro hac vice 5Lr del salario acuerdo de 7 de 7bre

11-XI-1669

V Ministriles

Señala el cabildo 30 L. de la Fabrica a Francº Soler, para Mº que enseñe a tañer los Ministriles, o instrumentos, por aver necesidad de este Ministerio, para enseñar muchos que desean aprender y no tienen quien los enseñe: lo qual será en utilidad de la Igelsia, y en beneficio de la misma Fabrica, que no tendrán gastos de traerlos, de afuera; porque los de aquí servirán con más comodidad: 11 de 9bre.

28-XI-1669

V. Mº de Capilla.

Que se le dan 15 dias de presencia para los villancicos de Navidad; pero con tal que por la mañana, y por la tarde acuda a dar lección, y practica, como lo ha hecho y tiene obligación de hacerlo. (...).DICC.V. Mº de Capilla.

1670-1679

27-XI-1670

V. M° de Capilla.

Que se le den 15 dias de presencia, para hacer los Villancicos.

18-XII-1670

V. M° de Capilla.

Parece, que pertendia poderse apropiar la cotas de los chicos, que se salian; por una que tenia se la mandan der a la Sacristia; y pagar otra, que dixo aver deshecho. DICC.V. M° de Capilla.

15-VI-1671

V Baxon

La aumentan sobre 15 L. que tenia por este titulo don Martin Rodriguez, hasta 50 L. sobre la fabrica por eso le quitaron por un Tiple una capellania dada n° que tenia: 15 de Junio, y dice se pida en Parroquia.

29-XII-1670

V Missas del dia de Navidad

En los cabildos generales de este año 1670 natural ò 71 del año capitular, decrev. que el Sr. Dean diga en la mañana de Navidad las tres misas que le tocan, ò a saber la del Gallo, la Matutinal, y la Conventual, y que no haya descuido en esto de decirlas, ò hacerlas decir todas tres: 29 de Xbre

18-VI-1671

V Baxon

Suben el salario hasta 60 L. el 3cio contra la 5ª casa: 18 de Junio y que le corra desda el 15 de Junio innte corriente.

1672

V Musica de la Stº Igleª

V Capilla de Musica

3-III-1672

V. M° de Capilla.

Que por la mediación de la ciudad, q. Por decir la Missa el Sr. Qr., que es capitular, y asistir los doctores, pidió al Cabildo, concediese el que pasase la Capilla de Musica de la Catr. A la fiesta de Stº Tomas de Aquino, y que el M° de Capilla entendiese, que no se le daba licencia para ir a ninguna otra festividad del Colegio, sino a esta. It. Que él vea la limosna que le han de dar: 3 de Marzo. Contradixo el Sacriste. DICC.V. M° de Capilla.

21-IV-1672

V Capilla de Musica

Admite elcabildo a ella con porción entera (en esta S.I) a 2: 21 de abril.

21-VII-1672

V. M° de Capilla.

El que (M° de Capilla) avia no cuidaba de enseñar, y educar a los infantes de coro, despues de amonestado varias vezes: y como viniese a esta cd., o estuviere en ella otro Musico muy a proposito para enseñar: decrv. Y fundan su acuerdo en dicha commin., que de las 60L., que daba al M° la Fabrica, se separasen 30 L. para el nuevo; y se le digese al M° se portase mexor, y de lo contrario se tomara otro remedio mas fuerte: 21 de Julio. ^pª enseñar. DICC.

21-VII-1672

V Multa

Parece serlo, y como tal la miró el que puso una nota marginal, la rebaxa por la mitad del salario de 60L. de la Fabrica al M° de Capill. Verse aquella diccr., o a 21 de Julio. DICC.V. Multa.

18-VIII-1672

Oposiciones a Baxon y nombramiento. Gana Gaspar Onteniente y cobrará 60 L. y un Cahz de trigo

13-XII-1672

V Ministriles

Comunicación de multa, si no cumplan Mª 13 Xbre

25-V-1673

V. M° de Capilla.

Decrv. Que la resolución capitular de 21 de Julio de 1672 en orden a las 30 L. que se le asignaron al M° Soler de las 60, que tiene de la fabrica el M° de Capilla y se ponga en execución, que el Sr. Presidente de una corrección al dicho M° de Capilla para que tenga mucha atención en el hablar y en observar las ordenanzas del Cabildo; y que acuda a su obligación: 25 de Mayo.

9-X-1673

V. M° de Capilla.

Que se le paguen a Franc° Soler lo que se le deberá de las 30L.; desde el 25 de Mayo en que se le señalaron para enseñar a los infantes, rata por cantidad. 9 de 8bre. Pero que se convoque para ver de donde se ha de pagar? Ibidem.

4-XII-1673

V Misales

Envía 4, y algunas sacras, de regalo al cabildo, porte pagado, el Sr Sanchez de Castellar; y además de acordar las gracias, gratifican al conductor: 4 de Xbre.

4-I-1674

Infantillos de coro

Que a N. se le den 6 L. de Salario, y a otros tres que allí nombra, a 3 L. cada uno: 4 de enero.

5-I-1674

V. M° de Capilla.

Que pueda ir la Capilla de Música al Colegio para las festividades; y que los llamarán no obstante la prohibición; por dar gusto a S. I., que se ha interesado en esto: 5 de Enero. DICC.

12-II-1674

V. Capilla de Música.

Véase V. Maestro de Capilla y únase todo aquí.

15-XI-1674

V. M° de Capilla.

Concedenle 15 días de presencia, para los Villancicos de Navidad: 15 de 9bre. Sûs entradas en Cabildo: V. Infantillos.

13-XII-1674

V. M° de Capilla. .

Infantillos

Entraron con el M° y sochantre al cabildo, y cantaron; y respecto à no aver mudanza decrev se están como estaban los Infantillos de Coro: 13 de Xbre.

12-II-1674

V. Capilla de música

Vease V M° de capilla; ô únase aquí todo lo que en aquella dicción tiene relación a esta.

9-V-1675

V. Capilla de música

Da porcion en ella el Cabildo en todos los actos de Iglesia, al sochantre, estando ocupado en servicio de la misma iglesia: 9 de Mayo.

16-I-1676

M° de Gramática

Que se le den 4 Lr. de Salario por los infantes de coro, y pagar de los Sres Capitulares: 16 de Enero.

30-I-1676

V. Corneta

Ha estimado este Cabildo con razón tanto el instrumento de corneta para el coro: que a un asalariado le conceden, que sin perder su salario, passe por dos meses a Murcia, a adiestrarse (a perfeccionarse dice) en él: 30 de en°.

2-III-1676

V Missales

Origen de poner aquí 2 en el Altar Mayor, Vease V Altar Mayor; ô a 2 de Marzo.

13-VII-1676

V M° de Capilla

Pide y obtiene del Cabildo Jubilación en lo que hace a su oficio: dexanle 30 L. de las 60, y una porción en la capilla. Luego nombran a otro y le asignan las otra 30 Lr., y los

frutos y rentas de una capellanía de Tiple de las del Rl. Patronato, assi de emsadas en dinero, como de todos los frutos pertenecientes a aquella. It. Le hacen merced al provisto (Mn. Roque Monserrate Pbro) del uso de ropas de coro como tal Prebendado. Y que no tenga obligación de celebrar otras Missas, que las d 1ª y 3ª.: para que no tenga parte ni porción en las Particiones de las doblas, que se paguen a parte de las mesadas, ni en limosnas, ni salarios. Todo se entiende durante dice al principio, La "Jubilación". Nada habla sobre porción en la Capilla: 13 de Julio. Véase V. Jubilaciones. DICC.V. Mº de Capilla.

13-VII-1676

V. Jubilaciones.

El Mº de Capilla Mn Jerónimo Comes, presentó al Cabildo memorándum para que se le concediera la jubilación del oficio del magisterio por lo muy fatigado que estaba y por los muchos años de servicios prestados. Le conceden la jubilación de dicho oficio (enseñar a los infantes y gobernarla), pero no de prebenda alguna, y tampoco se le prohíbe asistir a ella; le conservan 30 libras de las 60 que tenía por salario, y una porción de la capilla de música. En el mismo acto nombran a otro (como maestro interino).

10-IX-1676

Capellanías de Rey; Patronato

Encomiendan la de tiple: esto suena todo el acuerdo de 13 de Julio, vease V Mº de Capilla: 10 de Septiembre.

9-X-10-1676

Encomiendan la de tiple: esto suena todo el Acuerdo de 13 de Julio, véase V. Mº de Capilla. DICC. V. Capellanías de Rey; Patronato.

9-XI-1676

Sobre porción en ella, especialmente las dos, que propiamente tocan al Mº, V. Mº de Capilla. *V. Jubilaciones. Una admiten a porción, Boiocard? ó boxart?, para eso del baxón. DICC. V. Capilla de Música.*

9 y 13-XI-1676

V Capilla de Musica

Sobre porcion en ella, especialmente las 2, que propiamente tocan al Mº, V Mº de Capilla; ô a 13 de Noviembre. It. V Jubilaciones. Uno admiten a porcion, Boiocard (¿), para eso del Baxon: a 9 de Noviembre.

7-XII-1676 y 20-XII-1676

V organista

Admite uno el Cabildo, y que este sea tambien arpista, con el salario ordinario, que le corra desde hoy: 7 de Xbre. Añadenle la renta de una capellª de Rey, hasta q. Tome Possn el Provisto; y q. La gane en el coro, desde el dia 1º del año nuevo: 20 Xbre

1-II-1677

V organista

Hacen relan del Acuerdo d 7 de Xbre y de ser el salario ordinº 50Lr en moneda de plata de este Reyno, que paga la Fabrica por organista; cinco cahices de trigo en el granero, del molino; y diez Libras de la Mensa; y 12 Lr pr arpista, q. Pagan ambas Fabrica

mayor, y menor de esta st^a Igl^a en dicha moneda: y por quanto con viene al dich (Mn Gines dasian) q. Se le perpetue su renta, pr substituir la pr el titulo, con q. se ordeno: ha suplicado al cabildo se le perpetuen; Por tanto, y atendiendo, ser persona benemerita y habil p^a dichos Oficios: le perpetuen en dichos salarios, y los percenches (...) de Boxart y Musica (....): 1^o de Febrero.

(ACO: Acuerdo capitular de 1-II-1677

El 7 de Diciembre del año pasado de 1676 fue nombrado organista y arpista Ginés Dasián)

1-II-1677

V M^o de Capilla

Concedenle 20 dias de presencia para el estudio, que necesita hacer, para la Musica de la Capilla: 1^o de Febrero, Acuerdo ultimo otros 20, sin decir, para que le conceden, con tal de que assista a la iglesia los dias de canto: 6 de Marzo. DICC.V. M^o de Capilla.

4-II-1677

V. Baxonista

Vease la perpetuacion de los percances y salario que se le señaló para Baxon a Miguel Murillo. V. Ordenes, titulo de; ô a 4 de febrero.

Músicos (al Margen)

En este día decreverunt que perpetúan los percansos de Boixart y Música a Miguel Murillo para poderse ordenar si placuerit Ilm^o Dn^o Ep^o y LI asignen per salari de tocar lo Baixo quinse lliures y que li carrega dit salari del día que fut admes als percansos.

ACO, Acuerdo de 4-II-1677

1-III-1677

V organillo

El organo pequeño se llevaba a las Fiestas. 1^o de marzo

M^o de Capilla jubilado en el oficio de M^o.

Decreverunt que durant la jubilació del M^o Jerony Comes del magisteri de Cápella desta St^a Igl^a en las particio de lo que distribueix en las possessions de las dignitats canonicatos y demes Prebendas desta St^a Igl^a es conte una porcio igual a la que te asignada lo Mestre de Cápella y se li done a dit M^o Gerony Comes durant dita Jubilacio

(Este asunto es a cuenta de la posesión del Sr. Aguado, de quien figura que figura en esta misma acta la llegada de sus bulas).

ACO, vol. 14, fol 122, Acuerdo de 7-IV-1677

4-VI-1677

Jubilación de Gerony Comes con las mismas características que tenía siendo maestro. ACO, vol. 14, fol. 122.

22-VII-1677

M^o de Capilla

Que el M^o (por jubilación del principal) vltrá ? del Salario, que tiene de la Fabrica, se le señalen otras veinte libras más de dicha Fabrica, pagando el 3cio dela 5^a Casa: 22 de Julio.

Que a dicho M^o (M (está tachado) Monserrat) se le den 10 cahices de trigo, esto es, el que le tocará por la capellanía de Rey, y lo que faltará del de la Mensa; y en el modo

indica, que no sólo era por este año; ^p también añade, assimismo se le den en cada año sesenta dias de Recreo, quedando facultad en el Cabildo de poderle señalar algunos dias, que parecerán convenir en beneficio de la Capilla: ib. 22 de Julio. . DICC.V. Mº de Capilla.

22-VII-1677

Fábrica Maestro de capilla 60 días de Recreo, y mas lo que pareciera al. Cabildo (al. Margen)

Decreverunt que al. Mº de Capilla Monserrat bolen del salari que te de la Fabrica se le augmenten altravint Lliures mas de dita Fabrica pagent lo terç de la Quinta casa.

Decreverunt que a dit Mº de Cápella Monserrat se li donen deu cafisos de forment del que toca a la mensa es a saber el que tocara per la Capellanía del Rey y lo que faltara fins dits dau cafisos se li donen de dita Mensa, y aixi mateix cascun any se li donen seixanta dies de recreo restant facultat al capitol de poderli assignar algúns dies que pareixca convenir en benefici de la capilla.

Decreverunt que al. Germa de dit Mº de Cápella que esta nomenat per organista se li asigna tota la renta que tenin per organista MS. Dasian y que li carrega dita renta desde lo día que dit MS. Dasian ten absencia desta Stª Iglª

ACO, vol. 14, fol 129, Acuerdo capitular de 22-VII-1677

13-IX-1677

(En este día consultaren la obra ten Mº Joan Boybia concient 112L 13s 8d pagada por la Fabrica Maior 40L a la Quinta Casa, restan 15L a Miguel del carpio 45L a Mira y a Ilª 12L 13s 8d)

Musico admitido a los percances de Música.

Decreverunt que a Gines Lillo que li a fet venir de Villena lo Mº de Cápella li asignen porcio de veu en la cápella de la Musica y lo admeten als percansos desta Stª Ylª y per los gastos que ha tengut en venir se li done un cafis de forment de la rente que ha habandonat el Dr. Soto.

ACO, vol. 14, , Acuerdo capitular de 13-IX-1677

3-IX-1677

Multas

Conviene el cabildo en que Elsa Presidente multe a los acogidos con el primer percance, en los dias en que falten alcoro, según su obligación; y sin duda la Preten(sión) del Sr. Deán era poder multar por si mismo; que al margen se pone la nota de asunto grave oy se dice alli: que multe el Sr Presidente fuera porque lo ordena el Ilustre Cabildo: 3(o 30) de 7bre.

25-X-1677

Musica, por concesión(concesión tachado)

Que en los Cabildos Generales se tratará lo que se ha de observar en orden à la Porcion del Sochantre, quando está fuera por algun percance: 25 de 8bre.

10-IX-1678

Casa 5

V Quinta Casa.

26-IX-1678

V organista

Pa Mn Darzón que lo era se va a Villena: 26 de 7bre

20-X-1678

V Corneta

Consta que lo tenía ahora esta Stª Iglesia, y se llamaba Jph. De la Torre: mandan se recobre de 6 Lr que le avia restrahido el Mayordomo del Quintocasero: 20 de Octubre.

20-X-1678

V Musicos

Avia mucha falta de los de voces: Providencias efíca del Cabildo pº remediar esta falta: V Capellanias de Rey encomendadas; y mas V Mº de Capilla: ô à 20 de 8bre, 13 y 15 de Xbre.

20-X-1678

V Mº de Capilla

Decre. Se le dé cierta cantidad corta, para el gasto de ir a las montañas a buscar tiples para la Capilla de Musica de esta Stª Iglesia: 20 de 8bre. . DICC.V. Mº de Capilla.

9-XI-1678

Decreverunt que se le escriga al. Contrale de Xátiva que si vol. Venir a esta Stª Iglª que se li donaria por vía de encomienda una capellanía del Rei y treinta lliures mes cascun any

ACO, vol. 14, fol 151v, Acuerdo Capitular de 9-XI-1678

9-XI-1678

V Contra-alto

Decre. Se le escriba al de Jativa: que si quiere venirse a esta Stª Iglesia se le dará por encomienda una Capellanía del Rey; y treinta libras más en cada año: 9 de Noviembre.

9-XI-1678

V Capellanias del Rey

Llamabanlas ya assi en aquellos años: decr. Ofrecer una encomendada a un contra-alto, que acordara llamar de jativa: V contra-alto, ô a 9 de Noviembre.

9-XI-1678

V Corneta

Admite el Cabildo para corneta a Miguel In (Ioan) Fuster; y le señalan de salario en cada año cien libras de moneda; y un cahiz de trigo muerto (asi lo llaman); y lo admiten a los percances de Boxart, y Musica de esta Stª Iglesia. 9 de Noviembre.

13-XII-1678

V ordenes titulo

Otro admiten y le perpetuan los percances V Mº de Capilla, à 13 Xbre

13-XII-1678

V Mº de Capilla

De resultas, a lo que parece, baxó un tiple de la villa de Caudete: el Partido fue: Salario de 20 Lr. en cada un año; acogido a percances assi de Musica, como de turno,

y Boxart; y le perpetuaron estos percances, para poderse ordenar (no el slario p^a loseñala allí después), si placuerit Imo Episcopo pro tempore existenti (era sede vacante): 13 de Xbre.

Otro tiple vino de Elche y le consignaron 20 Lr cada año pr salario; y lo acogieron à Percances de Musica: ibidem. . DICC.V. M^o de Capilla.

13-XII-1678.

Decreverunt que admiten per infants de coro de vermell a Rogeret y Luiset Perpent, y de morat a Ros, Caro y Fleta

Decreverunt que admieten a los percanssos de dita St^a Igl^a aixi de Música com. De turn y boxart y perpetúan en les quals pera poderse ordenar a Felip Roca Oleruqe Musich de la vila de Cabdet y se assignen de salari casqun any vint lliures de moneda per tiple si placuerit Ilm^o Epc^o pro tepmpore existenti en raho de dita orden.

Admiten a percanssos a Mathias Navarro (al. Margen)

Decreverunt que admiten als percanssos de musica de dita St^a Igl^a a Matías Navarro de la vila de Elig tiple y le asignen de salari cascun any vint lliures de moneda

ACO, vol. 14. f. 160v, Acuerdo de 13-XII-1678.

15-XII-1678

V Coro, Ropas de

Concede el cabildo las insignias de Capellanía del Rey a ciertos músicos. V capellanias de Rey encomendadas; ô á 15 de diciembre.

15-XII-1678

Capellanias de Rey, encomendadas.

A un tenor, y a un contra-alto les consigna el cabildo a cada uno una capellania de Rey, con distribución, pagandoles por mesadas, hasta el mes de Abril inclusive, en dinero: y que después al partir los frutos se les rebaxará lo que ayan cobrado de más. Les conceden, que pueden llevar insignias de Capellanes de Rey: 15 de diciembre. J-61.

En el acuerdo correspondiente aparece el nombre de estos: el contralto de Játiva se llamaba Sebastián Beltrán y el tenor Baltasar Flor

15-XII-1678

Asignacio de Baltasar Flor y Sebastiá Beltrá

Decreverunt que a Baltasar Flortenor y a Sebastiá Beltrá contralte los assignen a cascun de aquells respective la renta de una capellanía del Rei ab distribucións pagandoseles per mesadas fins lo mes de Abril inclusive en diner y despres al. Partir los fruits sels rebaixe lo que hauran cobrar de mes y les concederen licencia pera que puixcan portar insignies de Capellans del Rei

Que es parteixca entre Mansano y Vicent Urrea la renta de la Cap^a del N^o

Decreverunt que la Capellania del Numero que esta vacant per mort de Mos. Miguel López en dita St^a Igl^a es parteixca la renta de aquella per eguals parts entre A. Mansano y Vicent urrea y que la haijen de guañar per distribucionis en lo cor.

Decreverunt que li assignen a Miguel Morillo a demes de quince lliures que te

de salari cinch lliures mes les qals haja de haber de la fabrica.

ACO, vol. 14, Acuerdo Capitular de 15-XII-1678

18-III-1679

V Contra-alto

Uno acoge el cabildo con algun buen partido. V acogido V ordenes titulo de, ô á 18 de Marzo.

19-VI-1679

V Baxon

Señalanle a Gaspar Onteniente diez libras más de salario en cada un año: 19 de Junio. Contradixo un vocal según anota al margen.

13-XI-1679

V organillo

Se llevaba a las processiones por direccion del Mº de Capilla: 13 de 9bre
Desde esta fecha se acuerda que se ocupe de arreglarlo el Mº de Capilla.

1680-1689

16-III-1680

Que el M^o de Capella escriga a Mn Dionisio Navarro organiste de la Villa de Liria, pera que vinga a servir a la present ciutat lo ofici de organiste y arpista desta St^a Igl^a y que se li done de salari anual las seixanta lliures que te de renta dit ofici y les quaranta lliures que tenia lo ajudant de organiste y dotze lliures per arpista y set. Cafisos de forment los cinch per salari de organista y los dos que tenia lo ajudante y aixi mateix que se li donen deu lliures de moneda pera ajuda de costa per lo gasto que farà en lo viatge y que estes es paguen de la Quinta casa.

ACO, vol. 14, s/f, Acuerdo de 18-III-1680

27-III-1680

El Chanre se llamaba Domingo Bou y le cargan una pensión de 30L para el Sochantre.

ACO, vol. 14, Acuerdo de 27-III-1680

18-3-1680

V Corneta

Uno admite por acogido el Cabildo con ventajas; V Acogidos, ô a 18 de Marzo.

4-4-1680

Acogidos

Tres admite el cabildo a los percances de Boxart, turno, y Musica; y se les perpetuan ad ordines, etiam sacros a todos, à lo que parece; si placuerit Im^o Episcopo: 18 de Marzo. Otros 4 y les perpetuan ell^o. 4 de abril.

13-6-1680

Acogidos

Otro admiten natural de la Olleria Reyno de Val^a, à percances, y se los perpetuan p^a ordenes, si placuerit Im^o Episcopo: Lamabase Pedro Albert: 13 de Junio.

18-3/ 4-4/ 13-6-1680

Ordenes, titulo

Admiten àpercanzes de Musica, Boxart y turno a tres Musicos, uno tenor de Segorbe, otro Contralto de Mallorca, y el otro corneta de Rábielos, diócesis de Teruel; y se les perpetuan ad ordines, y parece que a todos, para ordenes sacros, si placuerit Imo Episcopo: 18 de Marzo

//

A otros 4 perpetuan los percances de turno, y Boxart, para ordenes, si placuerit Imo Episcopo; de los que uno era de Villena, músico: otro de Abanilla, otro de Elche y otro de Callosa: 4 de Abril.

//

Otro a percances, y se le perpetuan ad ordines si placuerit (a su Ilustrísima): 13 de Junio.

18-III-1680

Perpetúen percansos de Música, turn y Boxart y perpetúen aquells pera poderse ordenar a:

Baltasar Flor tenor de la ciutat de Segorbe

Sebastián Beltrán contralte de la ciutat de Mallorca
Miguel Ioan Fuster Musich de corneta de Rubielos Diócesis de Teruel
 ACO, vol. 14, Acuerdo de 18-III-1680

4-IV-1680

Perpetúen percansos pera ordenarse si placuerit Ilmº Domnº Epcº a
Ginés Lillo Musich de la villa de Villena
Joan Batiste Bevolant de Elig
Miguel Martínez de Favarella (Abanilla)
Pau Senerio de Callosa

ACO, vol. 14, fol 170r, Acuerdo de 4-IV-1680

21-V-1680

Acogidos

Otro en 21 de mayo à percances de turno, y Boxart.

4-VII-1680

V Organillo

Un acuerdo lo llama Realexo. Que se pague al Mº de Capilla ppr llevar el Realexo ala
Proc q. se ha hecho en junio pasado, y hasta hoy, y tocar ene lla aquel: 4 de Julio

4-VII-1680

Que lo mayordom de Capitol pague al. Mestre de cápella de dita Srª Iglª dihuit
sous de moneda del present regne per altres tants que dit mestre a pagat per
portar y llevar lo realexo als prossessions se ha fet en lo mes de Juny passat y
fins lo día de huy pera tocar aquell en dits prossessions.

ACO, vol. 14, , Acuerdo de 4-VII-1680

10-VII-1680

V Organo

Se destina una cantidad de Sede Vacante para hacer el órgano. 10 de Julio.

1681

Brebiario para el coro V. Coro brebº pª

6-XI-1681

V organista.

Que se le den Cahizes del que está sin repartir. 6 de 9bre

27-10-1681

Coro, breviario

Comprase uno de media amara, assi lo llaman alli; y que lo pague la 5ª Casa: 27 de
Octubre.

30-10-1681

Contra-alto, Capella M.

Vaca por fallecimiento de don Jph. Sanz: presentado don Sebastian Beltran y le dan la
possession por servir bien las Bullas: 30 de Octubre. No se hablo de concurso; pero se
ha de notar que faltan casi 15 meses de acuerdos anteriores.

13-XII-1681

Decreverunt que donen las cotas de vermell que están vacants a Joan Garzés y a Lozano

(...)

Decreverunt que a Mossen Raimundo García prevere mestre de Gramática se li donen les quatre Lliures que cascun any se li donen per mostrar la gramática als Infants de Choro y per les que se le dehen lo día de Nadal primer vinent

Dcreverunt que les quaranta lliures que sels acostumen donar als tiples cascun any, se le donen deu lliures a lluiset, deu lliures a martinez, deu al d'Elig, dos lliures a Oliva, dos lliures a Garcés, y dos a Losano, (y quatre a maties)

ACO, vol. 14, fol. 233v, Acuerdo de 13-XII-1681

1682

V Musicos

Vease tambien V Acogidos

1682

Coro, Libros de

V Libros de Coro.

27-II-1682

Chantre digno

Vacante por fallecimiento de don Thomas Garcia de Espexo, fue provisto el Pr Domingo Bou; y le acuerdan, y le dan la Posesión. 27 de Febrero.

13-IV-1682

V Capellanias del n°

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

25-VI-1682

Mensa

Gravanla p^a un acogido Músico: V acogidos ô à 25 de Junio.

25-VI-1682

V organista

Aplican los 4 cahizes del organista a un acogido. 25 de Junio

25-VI-1682

Acogidos

Otro acogen mallorquín de nacion, contra-baxo, Presbr^o y le asignan un Rl. Cada dia, con obligación de asistir al coro todos los dias y que los 4 cahices de trigo del organista en cuenta se le den por supuesto valor, y lo demás de la mensa: 25 de junio. Otro infanillo por lo bien que avia servido y lo despiden por grande 13 Xbre J-257

Los nombres aparecen en los correspondientes acuerdos;

El presbítero contrabajo mallorquín se llamaba Llorens Pinart. Le aplican el mismo

salario (menos el cuartillo) que al. Año siguiente a Ignacio Pujol.

ACO, vol. 14, Acuerdo capitular de 25-VI-1682

El nombre del Infante es Juan Garcés.

ACO, vol. 14, Acuerdo capitular de 13-XII-1682

13-XII-1682

Decreverunt Que Juan Garcés infant de cor que deixe la cota per ser ya gran y lo admiten a percansos en dita Santa Iglesia, atendent a lo be que Ha servit en aquella

ACO, vol. 14, Acuerdo capitular de 13-XII-1682

1683

Maytines de navidad

V Navidad J-165bis

1683

Credo en la misa Cantada

(que se inclinen cuando el coro canta...no entiendo lo que he escrito). J-72

1683

Missas de capitular, fuera y dentro.

V Capitulares, Missas de J-259

1683

Musica, Capilla

V Capilla de Musica.

1683

Musica, Capilla.

V Capilla de Musica. . DICC.V. Musica, Capilla.

4-1-1683

Capilla de Musica

Da el cabildo a un infantillo porción entera en ella.

15-I-1683

Decretan que vaian dos miembros del cabildo (el Thesourero y el Sr. Crespo) a llevar una carta de su magestad en razón de afectar una Capellanía del Rey *pera sochanre que vaca por mort de Francesc Conexero.*

ACO, vol. 14, fol 267v, Acuerdo de 15-I-1683

Decreverunt que per justes causes ben vistes al. Iltre Capitol el Sr. Capítular que vullga visitar al. Sr. Bisbe el vinte.

ACO, vol. 14, fol 268r, Acuerdo de 15-I-1683 (vespere)

4-II-1683

Decreverunt que perpetúen la admissio de percassos ad ordinis percipiendis si placuerit Ilmo Ep^a a Francés Esteve y Pedro Mena.

ACO, vol. 14, fol 268r Acuerdo capitular de 4-II-1683

4-III-1683

Capilla de Música

V.Capitulares , Missas de. (anterior)

4-III-1683

Que ninguna vaya a cantarla fuera de la Iglesia si no va la musica: 4 de Marzo.

4-III-1683

Que no celebre ningún señor capitular fuera sin la Música.

Decreverunt que no vaja ningún Sr Capitular a celebrar Missa cantada fora de la Iglessia, si no va la Música.

ACO, vol. 14, fol 270r Acuerdo Capitular de 4-III-1683

8-III-1683

Letra para Madrid de 1289Rls vellón (al margen)

Decreverunt que se escriga a Mos. Avís traga una letra pera Madrid a favor de Dn. Isidoro Harnan de cantitat de mil doscents huitanta y nou reals de vello

ACO, vol. 14, fol 270r Acuerdo Capitular de 8-III-1683

22-IV-1683

V organista

El 19 de 9bre de 1682 señaló el Cabildo al lizdº Pº Sanchez organista 50L y 2 Cah trigo que se le pague hasta hoy porque s ele ve habil. 22 de Abril

22-IV-1683

Por cuanto el 19-XII-1682, en el año anterior, asignaron al organista Lzdº Pedro Sánchez 50L y 2 cahices de trigo, con tal de que si no “era a propósito” (hábil) pasado un año vacara esta plaza, que desde la mencionada fecha le corra el salario.

Decrevt que desde lo dia que entra en lo corn Ignacio pujol se li dnen un real y quartillo cascun dia y lo admiten a percansos de música y boxart de dita Santa Iglesia.

ACO, vol. 14, Acuerdo capitular de 22-IV-1683

13-IX-1683

V organista

Que el trigo que sobra se aplique a la fabrica del órgano: 13 7bre.

20-IX-1683

100L *al. doctor Sanz en Roma*

En el texto figura escrito: *se li donen cénts reals de a huit pera poder escribir al. Sr. Canonge*

ACO, vol. 14, fol 288v, Acuerdo de 20-IX-1683

La misma equivalencia expresada de idéntica forma se repite en el Acuerdo de 23-IX-1683

23-IX-1683

V Baxon

Subida a Onteniente de 10 L. más cada año. 23 de Septiembre: no hubo contradicción.

7-X-1683

*Musica, capilla de**Conceden Licencia para que vaya la Musica a Crevillente, quedando el coro bien servido; con que contradijeron 3 vocales: y que para otra vez se pida informe a alguna St^a Igl^a, para ver si en otra parte sale la capilla: 7 de 8bre, digo octubre.*

7-X-1683

Que al Sochantre se le descuenten huit dies que falta del coro que fora quando ana a Novelda

ACO, vol. 14, fol 289v, Acuerdo Capitular de 7-X-1683

23-IX-1683/ 11-X-1683/14-X-1683.

V Corneta

Que por cuanto el corneta está malo de los morros, y no se puede conocer al tocar, si es accidente del pecho o no: se le dan dos Rs (reales?)cada dia, hasta cuando esté bueno, para ver lo que se ha de resolver en razon de esta plaza: 23 de septiembre.

//

Admiten para esta plaza a Joseph Borja; y que se convoque para el jueves, para resolver que salario se le ha de dar: 11 de octubre.

//

decret. Se le den de salario ochenta libras en cada año, y un cahiz de trigo, que tiene muerto de la 5^a Casa. Contradijeron 2 dignidades. 14 de octubre.

11-X-1683

Admiten a Joseph Borja para corneta

14-X-1683

Se asigna al corneta 80L y un cahiz de trigo muerto de la Quinta Casa.

ACO, vol. 14, Acuerdos capitulares de 11 y 14-X-1683

2-XII-1683

V Corneta

Que en atención a que se ha ido Joseph Borja, corneta, nombran para esta plaza a Máximo Pérez con todo el salario de 120L, y un cahiz de trigo que tiene de la 5^a Casa; y que la fabrica Mayor de dos cahices del mismo, atendida su habilidad: 2 de diciembre.2. Libranle a Borja, sin embargo, 100 Rs (reales) para ayuda á su viage: 3 de idem.

2-XII-1683

Se va Borja y admiten a Máximo Pérez como corneta con 120L 1 cahiz de la 5^a Casa y dos cahices de la fábrica por su habilidad

ACO, vol. 14, Acuerdo capitulare de 2-XII-1683

13-XII-1683

Se difiere asignar cota de colorado que está vacante a después de las fiestas de Navidad.

3-I-1684

Falta el nombre de a quien se le da la cota de colorado que está vacante.

ACO, vol. 14, Acuerdos capitulares de 13-XII-1683 y 3-I-1684

30-XII-1683

V Coro, combide al

Que se escriba a Valencia, para ver, que es lo que se observa, quando combidan los Sres. Capitulares, a personas dignas de coro; y que el Sr. Comisionado haga relación de la resulta: 30 de Diciembre.

30-XII-1683

Maytines

Que se digan cantados, y no a tonos a excepción de si algún día avrá ocupación: no limitan que maitines sean: 30 de diciembre.

30-XII-1683

Ponen la carga de cantar con música tres Responsorios en la Noche de Navidad V Navidad. DICC.V. Mº de Capilla.

1684

Maytines de Navidad

V Navidad

20-IV-1684

V Organista, Ayudante de

V Capellanía de esta Stª Iglª

V Capellanías de la Stª Iglª

Sin duda es l ade frcº Henz y Ginesa Oliver la q. dice un Acuerdo, q. vacaba, pr fallecimto de Mn Juan Caballero: la aplican al Ayudante de organista, siguiendo dicen, la voluntad de los fundadores, y q. se saquen edictos con termoni de 20 dias: 20 de Abril

18-IX-1684

V Capellanias de Rey

Ya se trató en otro tiempo lo que recientemente ya se ha conseguido después de partidas estas capellanias (algunas) en dos medias Raciones. Decret. Se pida al Rey la afección de 2 capellanias, una a organo; otra al Magisterio de ceremonias; por los motivos, dice el Acuerdo, que se expresan en las cartas: 18 de Septiembre. J-80

//

Presentación de Bulas, y mandata de imposiciones "mitad" de 2 de estas capellanias e informe: pero como ocurrió la duda, y salida que se le dio sobre la nuevamente afecta a la sochantre. V sochantre, nada daran de la obra: a 26 de septiembre. Pero en el acordaron por otro cabildo, y les dieronla sobremente. En el mismo 25. (¿) J-80bis.

25-IX-1684

Sochantre, Ignacio Pujol

Vienen bien las bulas de posesión de Ignacio Pujol

Que la nova afectació de dita capellanía estas suprimir lo ofici de laltre sochantre, que dita Santa Iglesia té y ha tengut desde sa fundasio, nemeses privarse e la provisio y nominacio que le pertany, ha pertanygut, y prtanyrá en dit ofici de sochantre, sino tenir dos sochantres a un mateix temps...

8-X-1684 fol 318

Nombarn evangelistero a Thomas Mercader y que de la plana de M. Ferrer se li donen sis reals cascun mes.

26-IX-1684

Coro en lo formal.

Cuando deben estar de pie o sentados en el coro.

19-X-1684

V organo

Se acuerda que haga el órgano Bernardo Llop. 19 de 8bre

29-XII-1684

Missa de la Vn

Se ordena estén en el coro según la costumbre, al exponerse en elta Missa el Smo: 29 Xbre.

30-XII-1684

V Mº de Capilla.

Ponen la Carga decantar con Musica tres Responsorios en la Noche de Navidad. V Navidad: ò á 30 de Xbre. . DICC.V. Mº de Capilla.

30-XII-1684

Navidad

Que en la noche de Navidad se canten tres responsorios con música, y los demás villancicos: 30 Xbre. . DICC.V. Navidad.

20-VIII-1685

V Corneta

En 20 de agosto: Dice a N. Corneta se le den diez libras de ayuda de costa, para traer a su Me. (madre) 5 de la 5ª Casa, y 5 de la mensa.

9-VII-1685

Decreverunt que se li donen vint lliures al. Que cantara la epístola mentres no la provehixca su santedat cascun any, y que es pague de la anata y el que nomenat será tinga obligació de acompanyar

ACO, vol. 14, fol 242r, Acuerdo de 2-VI-1685

13-XII-1685

Decreverunt que reparteixen el salari de 40L pera els infants de coro en esta forma, a Losano dotze lliures, a martinico deu lliures, a Salas altras deu lliures, a Cosmet quatre lliures, a maciá dos lliures, y a Gineset altres dos lliures.

ACO, vol. 14, Acuerdo de 13-XII-1685

29-XII-1685

Decreverunt que admiten a percansos de Musca y boxart de dita Igl^a a Gregori Oliva.

ACO, vol. 14, fol 251v, Acuerdo de 29-XII-1685

1686

V M^o de capilla

Vesase tambien,ô unase todo V Capilla de Musica

1686

V M^o de Capilla

Vease tambn, ô unase todo V Capilla de Musica. . DICC.V. M^o de Capilla.

1686

Véase tambien o únase todo V Capilla de Música. DICC.V. M^o de Capilla.

6-II-1687

Perpetúan Percances a Máximo Pérez para ordenarse

ACO, vol. 14, fol 378v, Acuerdo de 6-II-1687

18-VII-1686

V Capilla de Musica

Que vaya el M^o con parte de la Musica a Guardamar a la fiesta de Santiago, desando el coro bien asistido y músicos para la fiesta de Santiago aquí, a donde va el Cabildo: 18 de Julio.

21-IX-1686

Convocación de multa grave

Otra en 21 de Diciembre.

18-XI-1686

Coro, ropas de

Decrev. Que se le de Recado al Sr Obispo, para que conceda las Ropas moradas como en Valencia. 18 de Noviembre.

7-XII-1686

Maytines de Dolores

Otorga carta de pago el Cabildo a los administradores (Adires.) de los bienes y herencia del Dr Mn Thomás Sora, Maestre Escuelas que fue de esta St^a Iglesia; de 120 L. por los Maytines que dexó en dicha St^a Iglesia la Vispera de Nr^a Sr^a de Dolores: y se recibió acta: 7 de Xbre (diciembre).

21-XII-1686

Cartas del Cabildo

Para la Santa Iglesia de Toledo V. Decisma V. Subsidio, y traslado.

1687

Coro formal

Cease tambien V. Solideo.

1026

1687

Convocan con multa grave

Otra el 3 de febrero, otra el 3 de abril privando tambien de ración y presencia

21-IV-1687

Coro Ropas de

Decrv. , precedida convocación, y por primer tratado, que se mudan los Habitros de coro en morado, con pacto que se envíe el decreto del Sr Obispo a Su Majestad: y si lo confirma se mandan dichos Habitros; y no de otra manera: 21 de abril.

//

y que se convoque para mañana, para el 2do tratado sobre este asunto: ibid.

*Se repite por 2do. Tratado y acuerdo la determinación de hayer, y que si el rey confirma el decreto, y da Licencia, se muda los habitros en morado: 2 de ibidem, digo22. Repitese el acuerdo por 3er tratado: 23 de idem; y hacen estatuto para que los habitros de coro se muden: ibidem.**

** (al margen) unase todo como. V. Ropas de coro.*

2-VII-1687

V Corneta

Comm. á N. Cangº, para que assista juntate. Con los Abogados, á ver que renta tiene el corneta en la Fabrica: 2 de Julio.

16-X-1687

V Capellanias de Rey

Los Habitros de coro, distribuciones y parte del trigo, y cebada de una de ellas, o como si fuera Capellan de Rey, concede a uno el cabildo por muchos y dilatados servicios: V Gratificaciones; ô à 16 de octubre.

13-XII-1687

Decreverunt que despedien a Pau Casses infant de coro

Decreverunt que de les dos cotes vermelles que hia vacants donen la una a

Macario y altra a Xea que es de morat

Decreverunt que admeten pera cotes de morat a Juan Rémixes y a Jacinto

Cederio

ACO, vol. 14, fol 416r Acuerdo de 21-XII-1687

21-XII-1687

Maytines de noche

Dan porcion al Mº de Ceremonias (no por Ley general) que allí nombre, si quiere venir a Maytines, después de los Capellanes de Rey: 21 de Xbre. J-268

Admiten a percances de Música y Boxart a Joseph Lozano

ACO, vol. 14, Acuerdo de 21-XII-1687

16-II-1688

V Corneta

Que a máximo Perez Corneta, de hoy en adelante le pague el Sr. Mayordomo el Salario, que tiene en la Fabrica de 80 Lr., por mesadas; y que se lo recobre de lo que alcanzará el fabriquero, y que si no hay bastante, pague este lo que faltare: 16 de febrero.

5-II-1688

Convocan entre otros asuntos graves, para oír el memorial de los capellanes del numero, y resolver: 5 de febrero.

5-II-1688

Convocaciones con multa grave

Otra hay acordada con pena de perder las horas por doze dias, en 5 de Febrero.

16-II-1688

Coro, cesación de

V. Jubilaciones

23-III-1688

V Musica, capilla

Que se le da a Salas (infantillo) media porcion: ya de las 40 L. (.) (L)e avian señalado, 20 L en cada año por otro Acuerdo de este dia: 23 de Marzo

29-III-1688

V Canones de Missa

Paguese que se imprimen y encuadernaba solo por si; por dan Commn para traer 12 canones entre otras misas de Réquiem y un martirologio: 29 de Marzo.

1-IV-1688

V Capellanias de Rey.

Que a Mn. Joseph Esteve se le cuente como capellan de Rey, y se le pague la que se ha dexado de cantar en esta, y las demas mesadas: resemos el titulo: 1º de Abril.

4-XI-1688

V organo

Que el Mº de Capilla escriba a Roque Blanco organista de Valª, q. venga a ver el organo, para su viaje se aplican 12 L: 4 9bre

16-IX- 1688

Que a Máximo corneta el mayordomo le pague de hoy en adelante las 80L que tiene de la Fábrica en mesadas.

ACO, vol. 14, fol 424r, Acuerdo de 16-IX-1688

30-XII-1688

Missas de Capitular, fuera

Que si algun Sr. Huviese de cantar alguna Missa fuera de la Stª Iglª y asistir a la procesion; sea con asistencia del Epistolero, Evangelistero, Capero y Mº de Ceremonias, 30 de Xbre.

17-III-1689

Decreverunt que la capellanía de tiple que vaca por mort de Moss. Juan Martínez Montes dits SS. La donen tenint com. Teñen lo consentiment y vot del Ilmº Sr Bisbe a Juseph Sigura mentres le durara la veu y que admiten a aquell a percansos de Musica y boxart de dita Stª Iglª y que ipso facto que perdeu la veu se LI dehe lo salari un any aprés, y que se LI livreen a son pare 50Rls per lo viatge.

2-V-1689

V organo

Vino Roque Blanco y se mandes e le pague por el viaje y por el *concierto* (así pone): 2 de Mayo.

9-V-1689

V Capon 2do

V. Capellánias del n°: ò a 9 de Mayo (tachado de Mayo).

9-V-1689

V Capellánias del n°. Tiple Capon.

Avia escrito, ofreciendo venir un capon, el Sr. Dean, pareze catalan, parece apellido, que estaba en Val^a; y decrev. Se le escriba, que vea si es a propósito; y si lo es que se lo trahigay que le daran una capellania del n°: a 9 de Mayo.

6-VI-1689

V Capellanes de Rey

Vease tambn. V. Hábeas, o a 6 de Junio. It. V. Recreo, ô en dicho dia.

20-VI-1689

V Capellánias del n°

Que a dn Domingo Catalá capellan del n° se le den 30 Lr. De Salario en la Fabrica mayor, y en la forma acostumbrada: 20 de junio.

15-IX-1689

V organista

Que dan la plaza de organista encomendada a Jph Muñoz con todo el salario pr tiempo de 2 años; y al cabo de ellos se saquen edictos, para darla pr oposicion: 15 7bre.

3-XI-1689

Carlos II

Rey C. V. Cartas Reales, para su casamiento: ò á 3 de Noviembre.

13-XII-1689

V Capilla de Musica

Da el cabildo media porcion en ella a un infantillo, por su habilidad: 13 de Diciembre. Admiten al Baxón a todos estos percances de Musica: 29 de idem.

13-XII-1689

Que obren una cota de vermell a Berthomeu errero altra a Cedero manor y altra a Remixy.

Decreverunt que se parteix el salari dels Infants de coro a Sala vint lliures, a Macario set. Lliures, a errero cinc lliures, a Gineset quatre y als altres a dos lliures.

Decreverunt que se li done mija porcio en la Musica a Macario, per su habilitat.

21-XII-1689

Decreverunt que encara que es despedí als dos Cederios (...) pero por haver la mare rogat se li done la cota al Major. Perço determinant que se li torne la cota de vermell a Juan Cederio, y el chiquet es queda ab la de morat (Nombremiento de Capsuer en Sr Ordóñez (Sacriste).

ACO, vol. 14, fol 461v, Acuerdo de 21-XII-1689

29-XII-1689

V Baxon

Decrev. 20 L. de salario sobre la fabrica mayor y lo acogen a todos los percances de Musica y de Iglesia: 29 de Diciembre.

30-XII-1689

V Missas de Capitulares

Commn. À 4 Sr. para que vean las Missas que tienen obligación de cantar los Capitulares, por que las repartan; y tambn. las capas: 30 de Xbre

1690-1699

1690

Bendición de campanas

V. campanas.

16-II-1690

Baxo

Vino un forastero (assi lo llaman ahí) con voz gruesa que ten la voz grossa: y decr. Se convoque para ver, si se le podrá dar alguna cosa de renta: 16 de febrero.

13-XII-1690 (*Vespere*)

Decreverunt que se li done 20Rl a Gineset que se li resten divent deste any de almoyna per estarmalalt y no poder sevir la cota.

Decreverunt que admiten a percasos de música y boxart de dita St^a Igl^a a Juan Salas Infant de Cor, y que se lidonan per un any deu lliures ab obligacio de ajudar a registrar los libros del cor.

Deceverunt que repartiesen les 30L restants y en esta forma a Macario dotze Lliures, huit Lliures al germanet de Segura, pera ajuda de vestirse y ab condicio de darli cualsevol sea la cota que vaque, y als demás a dos Lliures.

Decreverunt que passen a cota de vermell Conpos y Frasquito que son de morat e mes antichs

ACO, vol 14, fol 459r, acuerdo de 13-XII-1690

21-XII-1690

Decreverunt que la cevada y forment que hia en lo graner es vena, y es pague a Moss. Domingo Catalá lo qui se li deu, y lo que restará se li done al Mestre de Capella per conte de lo que se li deu a ell y a son cosi.

Decreverunt que es veja lo que ha servt Frances Felis trompeta, y allo que sia es carregue e lo arrendmt^o del menut en lo any, primer vinent pera que el cobre.

ACO, vol 14, acuerdo de 29-XII-1690

29-XII-1690

decreverunt que li donen de salario a Luis Navarro baixó vint Lliures en la Fabrica y con los percansos de Música y que lo admiten als percansos de dita St^a Igl^a.

ACO, vol 14, fol 462v, Acuerdo de 29-XII-1690

5-3-1691

V Coro, material

Commn para hacer formar, un encerado y unas cortinas que desde el coro se pueden cerrar, en la ventana que cahe a el de las capillas, y está a levante: 5 de Marzo. Ventana a Levante no tiene hoy el coro alguna

1-X-1691

Tiple (al margen)

Decreverunt que a Diego Sanchez tiple li donen de salari y le asignen en la

Fabrica deste dia vint Lliures en la forma acostumada, y de las cuarenta Lliures que teñen els Infants de cor li assignen vint Lliures de salari pera que desde Nadal en avant las cobre y lo admiten a percansos de musica y boicart desta St^a Igl^a a tota la porcio de Musich

ACO, vol 14, fol 501v Acuerdo de 1-X-1691

8-X-1691

Decreverunt que es traguen edistes para el curato vacant per mort de Mss. Esteve Soler, ab term de deu dies y que es publique el Diumenge primer vinent

ACO, vol 14, fol 502r, Acuerdo de 8-X-1691

6-XI-1691

V. M^o de Capilla.

Decrv. Que la 5^a casa le satisfaga a él, y a su sobrino lo que se le debiere, antes de irse a Murcia. DICC.

.

6-XI-1691

M^o de Capilla

Decrv. Que la 5^a Casa le satisfaga à èl y à su sobrino lo que se les debiere, antes de irse a Murcia: 6 de 9bre. . DICC.V. M^o de Capilla

12-VI-1691

Que se de a un diezyochero a Mn. N. en ellos, como a los demás prebendados. DICC.V. Maytines.

6-XII-1691

V Maytines

Que se dé a un diezochero à Mn. N. En ellos, como a los demás Prebendados: 6 de Xbre. . DICC.V. Maytines.

13-XII-1691

Musicos (al margen)

Decreverunt que Moss. Joseph Gonsales atents als moles merits y servicis de aquell tinga porció en la Música en qualsevol eixida y si vol assistir asisteixa y sino vol que no vaya deixant lo aja eleccio, per quant aquell esta ya molt cansat.

ACO, vol 14, fol, 507r, Acuerdo de 13-XII-1691

(Vespere)

Ynfantes de cor (al margen)

Decreverunt que repartiesen les vint liures que resten de los 40L entre els Infants de cor en esta forma: tres lliures a Sebastián Segura y le donen cota de vermell, a Remigi altrás tres Lliures, y als altres a vint Reals de velló, y a (no pone nombre) vint reals pera ajuda a calsarse per acudir al cor.

Decreverunt que donen la cota e morat vacant a Navarro

ACO, vol 14, fol 507v Acuerdo de 13-XII-1691, Vespere

21-XII-1691

El Cabildo concede 5 libras al impresor como auda para poner la imprenta.

El Capsuero será para 1692 el Sacriste Ordoñez.

ACO, vol 14, acuerdo de 21-XII-1691

1692

Llamado a Madrid por el Rey V. Conjudices V. Inmunidad V. Ver renta restrahida en donde se alarga todo el hecho sobre ganar la renta.

2-I-1692

Coro formal

Que en el día en que avrá versículo: sit nomen dni benedictum, y el organo lo entona; se repita en el coro: 2 de enero.

28-II-1692

Tenía 13 L. sobre la 5ª Casa: aplica 10 de ellas el cabildo al arpista. DICC.V. Mº de Capilla.

28-II-1692

V Mº de Capilla

Tenia 13 Lr sobre la 5ª Casa: aplica diez de ellas el cabildo al arpista: 28 de Febrero. . DICC.V. Mº de Capilla.

28-II-1692

Salario del arpista (al margen)

Decreverunt que li assignen de salari a mossen Pere Mena Arpista trenta Lliures vint en la Fábrica y deu en la Quinta casa y las deu de la Quinta cassa se li haien de pagar de les tretze Lliures que e en la Quinta Casa lo Mestre de Capella.

ACO, vol 15, fol 7r, Acuerdo de 28-II-1692

En los olios correspondientes a enero y febrero hay continuas referencias a problemas económicos en la Fábrica

7-V-1692

V Corneta

Decrv. Que dan a Pedro Ortigues la plaza de Corneta con todo el salario; y que le corra desde el día, en que entro en la iglesia: 7 de mayo. Paguen Parte de su salario: 2 de Junio.J-107

ACO, vol 15, fol 11v, Acuerdo de 7-V-1692

5-IX-1692

V. Mº de Capilla.

Obrante un armario con llabe, al lado del altar de las almas; y decrv. Que el Mayordomo pague diez libras por el: 5 de septiembre. Sobre baxar el facistol. V facistol, ô à 30 de diciembre. DICC.

5-IX-1692

Etiam dicto die decreverunt que lo Sr. Maiordom pague deu lliures per lo

armariab sa clau que se ha fet per el Mestre de Capella al costat de l'altar de les Animes.

ACO, vol 15, fol 16v, Acuerdo de 5-IX-1692

7-V-1692

Decreverunt que a Mos. Sebastiá Beltrá Capella del Rey en dita st^a Igl^a se li donen a demés de les 20L que se le añadiren li donen altres 20L y paque lo ters la Quinta Casa y les demés la Fábrica com s acostuma

ACO, vol 15, fol 11v, Acuerdo de 7-V-1692

25-IX-1692

Convocaciones con multa grave

Otra hay acordada con perdida de 8 dias de horas, a excepción de los enfermos: 25 de septiembre.

13-XII-1692

Cota de vermell a Juan Rodríguez y Diego Pérez y las dos vacantes de morado a a Francisco Campos y Juan de Villalva

30-XII-1692

V M^o de Capilla

Obrante un almario con llabe, al lado del altar de las almas: y decre. Que el Mayordomo pgue diez libras por èl: 5 de 7bre. Sobre baxar al Facistol V facistol, ò à 30 de Xbre. . DICC.V. M^o de Capilla.

30-XII-1692

V Facistol

No baxaban a èl el M^o de Capilla, yel de Ceremonias: y decre. Que baxen, como los demás Residentes; y que pierdan la limosna de la Missa, lo contrario haciendo: 30 Xbre. . DICC.V. M^o de Capilla.

1693

V Capellanes de n^o

Vease tambien V. Viáticos.

1693

V Corneta

V. Causas criminales

1693

V Ministriles

V Jubilaciones.

1693

V Ministriles

V Jubilaciones

2-I-1693

Acoxen a los percansos de Musica a Vicent Pujol, natural de Meliana

ACO, vol 15, Acuerdo de 2-I-1693

30-I-1693

Se deve al Lzd^o Joseph Muñoz organista 18L que ell y son oncle el Mestre de

Capella Monserrate (...)

ACO, vol 15, Acuerdo de 30-I-1693

30-I-1693

V organista

Se plantea la duda de si la 5ª Casa debía dar al organista Mn Jph Muñoz, y a su tío Monserrate (tachado) Mº de Capilla 18L a cuenta del año 1691, el cabildo juzgo q. nos sino la Fabrica Mayor; pº decrev. Se les den con obligacion de restituirlas, en aclararse la duda en favor de la 5ª Casa: 30 de Enero.

8-V-1693

Que preste el Sr. Quinta casero 20L al organista (al margen)

Decreverunt que el Sr. Canonge visedo Quintacasero preste al organista 20L y pera dit efecte...(no dicen el motivo).

ACO, vol 15, Acuerdo de 8-V-1693

20-VI-1693

V Maytines

Que por modo de limosna se le aplique, y gane en Maytines un diezyochoero N. Y que si hubiere lo Prebendo., entre el con igualdan con Mn. Ésteves, y el Mº de Ceremonias, pero contradixeron 2 vocales: 20 de Junio.

Vease tambn.: pª otra porción V campanero. DICC.V. Maytines.

20-VI-1693

Campanero

Que siga, y los sacristanes, como hasta aquí ganando estos el dieziochoero, moviendo aql la campana. Seria a los Maytines porque nada expresa, y en ello se ganaba aquel: 20 de Junio. Y allí tratar luego de otra porcion en Maytines.

5-VII-1693

Multas

Que cualquiera que imponga en el coro el Sr Presidente, no lo pueda revocar el Cabildo, sino es nemine discrepante, y por votos secretos: 5 de Julio.

25-VIII-1693

V Capellanes de Rey

Otro caso de encomendar una que parece la de contralto, hasta que viniese a residir don Sebastián Beltrán propietario: 25 de agosto: pero contradigieron 2 vocales. Señalanle la 3ª parte de frutos, que han tocado a la capellania encomendada: 27(tachado el 7) digo 27 de idem.

25-VIII-1693

V Baxonista.

Lo era ahora Gaspar Onteniente mandan le vayan pagando la 5ª casa: 1 de junio. Otro avia, o lo crean ahora que era Luis Navarro: señalanle 50 L., en esta forma: 10, rebaxadas (V. Jubilaciones) a un ministril; y 40 que tocaban a un ausente, provisto en Capellanía de Rey (ver Capellanías de Rey) y que este salario, o renta cese en venir aquel: lo qual contradicen 2 vocales 25 de agosto.

25-VIII-1693

Decreverunt que a Pº Muños contralte se li done en encomienda la Capª del

Rey que te Moss. Sebastián Beltran la cuál poseheixca durant la ausencia de dit Moss. Sebastián y residixca en la esg^a dit Moss. Sebastián reste lo dit y sea excluit de dita conveniencia y en esta forma y no se li done encomendada la dita Cap^a contradicentibus Visedo et Spinola

Jubilación del baxón Mn. Martín Rodríguez de tots los percasos de Musica y ministril asistixca o no asistixca (al margen)

Decreverunt que donen de salari a Luis Navarro baxoniste cincuenta lliures ço es deu que se li han hiat a Mos. Martin Rodríguez y 40L que se liteñen asignadas en la Fabrica a Mos. Sebastián Beltran las quals haja de tenir mientras durara la ausencia de dit Mos. Sebastiá y Aixa com vinga aquell cesse la dita Renta contradicentibus S.D. Visedo et Figuerola

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 28-VIII-1693

27-VIII-1693

V organista

Decrev. se apunte la cuenta de las 51 L de salario del organista.

27-VIII-1693

Decreverunt que los SS Maestre escolas et Bou donen les gracias al Dr. Domingo Ruiz, Dr. Martín López, Dr. Joseph Arques per haverse oferit a la Gobernacio en ser fiances pera ditos SS. en lo negoci del Corneta, y que participen als Ministres de la Gobernacio lo sentiment que dit SS. teñen en lo mal procehir de Pere Artijes corneta, y que desde huy si Artixas no tingeres esmena lo despedeix y que supliquen a dits SS. Ministresque si teñen alguna noticia del dit Pere Artijes en rahó de no hacerse esmena els SS. Capiyulars lo despedeixquen con teñen determinat.

Que al Contralto se le de la tercera parte de los frutos de la Capellania que se le ah encomendado (al margen)

Decreverunt que al contralte se li donen la tercera parte dels fruits que han tocat a la capellania que se le ha encomendat en este any.

Cambio de petiguero y dibujo de la pértiga (al margen)

Decretan que se alternen en el cargo de pertiguero Josep Losano y Ambrosio Pérez cada uno del año, y a cascun respectiu pague lo salari de dit mig any, y que la present resolusio no es puixca renovar, sino sera mediante acord do capitol ab vots secrets.

Decreverunt que el Sr. Canone Aguado se ajuste al salario de 51L que se paga al organista, y que de hoy en adelante no pague nada más de eso, tampoco de la mensa.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 27-VIII-1693

24-IX-1693

V Corneta

Convocan para ver lo que se le debe: 24 de Septiembre.

13-XII-1693

Decreverunt que lo Sr. Canonge Visedo Quintacaseró pague la tercia que seli deu a gaspar Ontinent del any del Sr. Sala y si lo SR. Vissedo alcansara se li paguen a Ontinent lo que sera alcanzat no obstant qualsevol resolucio.

Decreverunt que obran la cota de Vermell a Antonio Navarro y una de morat a Thomas Ferrero

Decreverunt que les 40L dels infants de cor es donen 20L a Navarro germa del Mestre de Capilla tiple, y les altres 20L con esta forma als dos mes antichs a quatre lliures a cascun y als altres quatre a tras lliures cascun.

ACO, vol 15, fol 50r, Acuerdo capitular de 13-XII-1693

29-XII-1693

En raho de portar la Mare de Deu

Decreverunt que atenent a la resolucio que es fara en lo any pasat que N^a Sr^a de Monserrat sia portat per rogaties a esta St^a Igl^a (...) que se de recado al Sr. Bisbe que las rogaties per aygua se han de fer desde demá.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 29-XII-1693

30-XII-1693

Decreverunt que lo diumenga de Rams la proessio ab lo clero entre por la puerta ppal del cor, y vaja per lo Roser y la Sacristía y el Sr. Bisbe ab lo Pontifical se quede en lo Altar major y sen vajan els SS. Capitulars al Cor

Decreverunt que asisteixquen a portar les vares del pali quant entra el SSm^o tots los acollits començant desde Moss. Esteve el Mestre de Cremonies capellans del Hospital, del Numero y tots los demes asisteix dos sacerdots y dos legos, y si no asistiran les multen a cascu en tant quant guañaran exceptant no estiguen compresos desde les nou de les nit fins al alva en el turn y en estan desde les deu fins el alva.

ACO, vol 15, fol 52r, Acuerdo capitular de 30-XII-1693

IV-1694

Coro formal

Vease tambien V Gloria Patri.

2-I-1694

Que mientras se predique nadie vaya a hablar ni al trascoro ni a la Longeta bajo pérdida de la hora.

Que los SS. que no asistan a la Antífona de la O pierdan Vísperas.

ACO, vol 15, 53v, Acuerdo capitular de 2-I-1694

20-II-1694

V oposiciones

Oposiciones a Cap. de Rey: 20 febrero

20-II-1694

Capellanías de Rey

Que para que el coro esté mas bien servido y para mayor culto SI^a (en abreviatura: de esta Santa Iglesia) se opongán ahora a la Capella vacante del Rl Patronato, por fallecimiento de Mn Roig, N. y Mn. Hasta S (¿) de la misma iglesia: Que el syndico lo acompañe, y edian para firmar, y en las vacantes que concurrirán el que lo sea edian a los Musicos, que ayan para que se opongán. Fue como mirar por los ya inteligentes y que el coro estuviere assi mexor servido por ser estas capellanías “adpendun (ad pondum?) chori” se abria el concurso pr ante S I, y cantaben lecciones, calendas SI^a (de esta Santa Iglesia) o hacian como que las cantaban bien: 20 de febrero.

Y como tuviese noticia el cabildo, que el Sr Obispo estaba resuelto a proponer a S. M. Para esta capellania a uno que no era Regnicola, lo que perjudicaria mucho a los hijos de esta ciudad y Reino, dieron comn al Sr. Dean, Sacriste, Cervera, Rodenar y Aguado, para que con Mediana es del Sr. Crespo(doctoral) escriban al Rey, al Reino de Valencia y a los Mediana del Consejo de Aragon; y hagan todas las demas diligencias que convengan para obiar semejantes Mediana es: 20 de febrero.

6-IV-1694

V Capellanias del n°

Vacaba una: va el Secr° capitular para que de Su Ilustrisima su voto(estaba en su palacio); lo da al Canonigo Cortes de Marquina, y se recibió actas: 6 de abril. Con testigo que ordinariamente eran de la familia de Su Ilustrisima, encomiendan, como allí dica, a N.: ibidem una; y proveen la otra de que vamos ablando: ibidem en don Vicente Pujol, natural de Meliana; el otro era de SanMateo: lo que se nota- por curiosidad de que uvo-(entre barras está tachado) y por que allí al margen hay un ô (subrayado por arriba y por abajo) como de casa notable.

6-IV-1694

Decreverunt que encomiendan la Cap. del Rey que hia vacant a Moss. Juan Llopis natural de San Matheu abs tots los emoluments de aquella.

Decreverunt que donen y proveheixcan la capellania del Numero que hia vacant y tenia Joan Segura en la persona de Vicent Pujol natural de Mediana, y le asignen mija porcio en al Musica.

ACO, vol 15, fol 65r Acuerdo capitular de 6-IV-1694

22-IV-1694

V organista

Continua la duda a cerca del dinero del organista de la 5ª casa de 1691; Mn Joseph Muñoz sigue siendo organista, porque se cita de esta forma. 22 de Abril.

22-IV-1694

Que se le presten 15L al organista (al margen)

Decreverunt que lo Sr. Mayordom preste a Jusep Muñoz organista 15L fins y tant es liquiden las partidas de la Quinta cassa y la Fabrica, y en caso de que la Fabrica non tinga fons es pondrá resolucio en esta materia.

ACO, vol 15, 68v, Acuerdo capitular de 22-IV-1694

15-VII-1694

V Musicos

Que de hoy en adelante no puedan salir a Fiestas de afuera y si que antes de dar palabra, pidan licencia al Cabildo, para que este determine lo que ha de hacerse: 15 de Julio.

30-VIII-1694

Que se le pague al contralto lo que se le deve (al margen)

Decreverunt que se li pague a Pere Muñoz contralte tres mesos que se li restent devent.

ACO, vol 15, 80r, Acuerdo capitular de 30-VIII-1694

6-IX-1694

Monsserrate, Nª Srª

En este tiempo pide Lic^a el organista p^a ir a opposicn. À Sevilla: y decr. No se le concede hasta que passe la 8^a de N^aS^a de Monserrate; y que si antes se va, haga venir a su tio el organista de la St^a Igl^a de Cartagena, p^a que supla: 6 de 7bre.

6-IX-1694

V organista, Opp. Lic^a p^a

El organista Joseph Muñoz pide licencia para ir a opositar a Sevilla. Se la conceden a cambio de que venga su tío de Cartagena para suplirlo en las fiestas de Monserrate. 6 7bre

6-IX-1694

Decreverunt que por quant lo organiste ha demanat licencia pera anar a opositar a Sevilla, noli concederen aquella fins que passe la oitava de la Mare de Deu de Monserrat y en cas de voler anar avans fasa venir a son oncle Monserrat organiste de la Cathedral de Cartagena pera que suplixca la falta.

Decreverunt que admiteixen a percasos de Musica boxart de dita St^a Igl^a y li donen porcio en la Capilla a Pere Muñz contraltey li asignen de salari en la fabrica 15L cascun any

ACO, vol 15, 82r, Acuerdo capitular de 6-IX-1694

30-XII-1694

Missas en el Rosario orden

Que solo el celebrante y el bonacillo estén en la capilla del Rosario, y no otro: si que al Sanctus vaya el chico à avisar al coro; y lo contrario haciendose, se les borre la Missa: 30 de Xbre.

30-XII-1694

Que solo estén en el Rosario el sacerdote y el monacillo (al margen)

Decreverunt que quant vajan a dir Missa al Roser no puixca estar mes que el que dira la Missa y un Monesillo en estar en sanctus vaja a avisar al coro y si faran lo contrari seli borre la Missa.

Que los residentes de Choro salgan todos (al entonar la Antifona) al facistol (al margen)

Decreverunt que tots los residents de la Cap^a tengan obligacio de asistir a la entonacio de la Antiphona de la, O, y encara que porten racio no la percasen ni pricia, menys los malalts y losque estaran una llegua fora, y si faran lo contrari perdan el percas.

Que estando el Choro visco nadie salga a hablar al trascoro ni ala Longeta (al margen)

Decreverunt que per quant en dos de Janer en capítulo general se determonó que ningún residente salga del coro a hablar en el trascoro ni en la longeta mientras se predica, pues de lo contrario pireda la misa; perço explicant tal resolució declaren que es deu entender si ab ruido faran corrillos, o en altra amnera que perturben a predicador y oyents.

ACO, vol 15, 100v, Acuerdo capitular de 30-XII-1694

3-I-1695

Que los curas no puedan dezir Misa en las festividades de la Virgen ni en las que son

de 4 capas sino la encomiendan mientras los Officios Divinos se celebran (al margen)
Decreverunt que per quant en 30 de Dembre. del any 1693 es determina que els
dis solemns de quatre capes y festivitats de la Mare de Deu y altres dis (...), els
cures no poguesen dir Missa mentres es celebren los Oficis Perço explicant la
determinacio, determinen que es deu entendre en les festes de la Mare de Deu,
y demes dis de conciens de conf y los dis solemns de quatre capes, si
encomanen la que puisquen dir Missa mentres los oficis...

ACO, vol 15, 101r, Acuerdo capitular de 3-I-1695

8-1-1695

Capellanes del n°

Concede el cabildo a los capellanes del n° sobrepelliz y muceta, a los que tendrán
capellania en propiedad, aunque no están ordenados, in sacris, y que precedan a
Jodar (V Ropas de Coro) aunque no esten ordenados, y le precedan los demás que
estarán ordenados, in sacris (esto suena): 8 de enero.

27-I-1695

V organista

Conceden la plaza de organista a Mn Gil Pr° con todo el salario. 27 de En°

27-I-1695

Decreverunt que donen la plasa de organista ab tot lo salari a Moss. Joseph
Gil prevere.

ACO, vol 15, 105v, Acuerdo capitular de 27-I-1695

27-I-1695

V Ordenes titulo

Perpetuan una capellania del N°. 27 de En°

30-V-1695

Se asignan los báculos y los portadores de las andas para el día del Corpus:
Andas coro bajo: Cura Mestre, el Cura M. Mosen alexandre Pasqual y Mosen
Llopis
Báculos Coro bajo: Joseph González y Mn. Joseph Ribes.

ACO, vol 15, 122r, Acuerdo capitular de 30-V-1695

10-VI-1695

Licencia a Luis Navarro baxonista

Decreverunt que per quant Luis Navarro baxonista ha suplicat pera assistir
(ilegible) donen permis para que el vajon vaja a assistir a dit Sr. Figuerola y no
mes.

ACO, vol 15, 125r, Acuerdo capitular de 10-VI-1695

18-VI-1695

Coro formal

Muy largo. No lo he vaciado. J-118.

19-VI-1695

Coro formal

Sin vaciar. J-119

14-XI-1695

Capellantias del Num°

Perpetuan una para ordenes, pero no hacen memoria del voto de Su Ilustrisima: 14 de Noviembre. Convoc. Previa.

3-XII-1695

V Contra-alto asalariado

V Salarios, ô à 3 de Diciembre.

3-XII-1695

V Corneta

Su salario de fabrica V Salarios 3 Diciembre.

3-XII-1695

V Baxonistas

V. salarios, ô a 3 de diciembre.

3-XII-1695

V Baxonista jubilado

V. salario, ô a 3 diciembre

3-XII-1695

V M° de Capilla

V Salarios, ô à 3 Xbre.. DICC.V M° de Capilla.

3-XII-1695

(Los nombres y oficios que no se especifican se han obtenido del Acuerdo correspondiente)

Salarios

La Fabrica Mayor acordó que se suspendiese el pago de salarios por ahora, y hasta tanto, que estuviere informada de lo que cada uno delos asalariados ganaba,. Se mandó por el Cabildo hacer una lista; y no se pudo, por no aver hallado luz bastante en los dietarios, por descuido según allí dizen, de los secretarios, que no pusieron los nombramientos de todos los asalariados; p° habiendo verdadera memoria de los actuales, y del salario que les pagaba la Fabrica: p° suplir dicha ommisn., y que no tengan los asalariados perjuicio; precedida con vocn., decre. Que ratifican y aprueban à los asalariados, qe ahora hay, con los salarios que tienen, y se les señalaron; y en cuanto menester sea los nombraban de nuevo, con los dichos salarios que tienen, y han cobrado, qe son los siguientes:

M° de Ceremonias (Joseph Sánchez, prévere): un cahiz de trigo cada año.

Franc^a Roxer, campanèro: 34 Lr. 16 R. Y un cahiz de trigo (por la obligación de tocar al alba, al Rosario, por los viáticos, etc.).

Marcos Conexero (sachrista) 84 Lr. 10 R., un cahiz de trigo, y un quaterno de lino en testa forma: (por ser sacristan y desempeñar otros oficios: remendador, labar la ropa, y tocar la campana del altar mayor).

Antonio Roxer, campanèro 34 Lr. por su oficio de campanèro.

Gaspar Ontiniente baxonista 86 Lr. 13 R. 3 dr., y un cahiz de trigo.

Mn. Mathias Navarro, M° de Capilla, 60 Lr. pr salario.

Luis Navarro, baxón, 33Lr. 6 R. 9.

Domingo Catalá tiple (capellán del Número) 45 Lr.

(Mossen Vicent Urrea) Capellan del num° 25 Lr.

(Joan Baptiste Bevolant) Otro Capelln. Del numº. 25 Lr.
 Mn. Martín Rodríguez baxón jubilado 33 Lr. 6 R. 6.
 Pº. Artigas Corneta, 80 Lr. y dos cahizes de trigo.
 El apuntador de la Capilla (Joseph González) 2 Lr.
 El Pertiguero Ant. Perez 1 Lr. 4 R. Para seda pª remendar la ropa de la Sacristia y un cahiz de trigo.
 Jph. Gutiérrez pr. su Oficio de Sacristan 54 Lr., y medio cahiz de trigo pr. lo mismo: 4 L. 10 R. Para alimentar la lampara del altar mayor como el otro.
 El Manchador 30 Lr. y un cahiz de trigo; y tres barchillas por manchar cuando se afina el organo.
 (Pedro Muñoz,, Capellán Real) Un contralto- 10 Lr.
 Mn. (Vicent) Pujol capellan del nº- 25 Lr.
 El arpista (Pedro Mena) - 60 Lr.
 El organista (Joseph Gil) - 121 Lr.
 (Cristobal Casses) por traher las palmas del domingo de Ramos 20 Lr.
 El Sacristan Mayor (Mosen Alonso Rodríguez) (especifica los que cobra por cada cosa) (...):
 3 de Xbre. Vease tambn. V Capellanes de Rey ò à 13 de Marzo de 1696, Acuerdo penultimo. DICC.V Mº de Capilla. J-284

13-XII-1695

Decreverunt que continuen en las cotas vermellas Franciscus Gonsales y Joan Rodríguez y pera les demas monacillos que las prorrogue lo present capitol pera lo primer vinent per lo mati.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 13-XII-1695

15-XII-1695

Infantes de cota colorada que prosigan (al margen)

Decreverunt que ademes de Fr. Gonsales y Joan Rodríguez que estan nomenants lo dia de Santa Llucia, que continue Diego Peres en la cota colorada, y que nominen pera les restantes tres cotes coloradas a (en blanco) Ontinient, a (en blanco) Rico de Novelda, y a Juan Paredes, y en cas de que lo dit Rico no vinga nomenen en lloch de aquel a Corones que al present es de morat, distribuïen les 40L del fonament de la Yglª pera entre los dits Gonzalez, Rodriguez, Ontinient y Diego Peres, a deu lliures cascun, y si a cas vinga dit Rico se li donen de la Mensa altres deu lliures, fins tant que vagen les primeres deu lliures de dites quaranta.

ACO, vol 15, fol 98v, Acuerdo capitular de 15-XII-1695

1696

Cesación a coro

V Jubilaciones en donde se trata este punto.

13-III-1696

Capellanias de Rey

Falleció don Jaime Roig, dando su vacante al Sr Dn. Bernardino Albalaz(t): presenta pot Procurador las Bullas y mandato y se cometen ad videndum: 12 de marzo. Vienen

bien, y le acuerdan, y dan la Posesión, con tal que en venir su principal repita el Juramento: 13 de marzo. Pero en orden a las sillas hubo novedad; vease V Coro sillas de, a donde corresponde.

13-III-1696

Capellanias de Rey

Decrev. Se escriba al Sr Mtre Escuelas (comisionado en Madrid, como se refiere V. Aduana) para que suplique al Rey, tenga a bien afectar las 6 capellanias, que quedan, la una para el organista, otra para el M^o de Ceremonias; y las otras 4 a voces de tenor, y contrabaxo, para el pondus Chori; por los motivos, que se le embiaron para instituir las Representación; y porque la fabrica no tiene para pagar los salarios, que debe pagar: 13 de marzo. Hoy se ha dispuesto y logrado en parte este pensamiento.

13-III-1696

Coro, sillas de

Decrev. La Posesión de una Capellania de Rey en la nona silla del coro bajo izquierdo; y dicen: que, no tocandole dicho coro, se hace esto: porque al al Licenciado Ignacio Pujol, otro de los sochantres se le dio posesión en el otro corno(suena coro) siendo alli que era el sobre dicho (el izquierdo), por citar el otro sochantre Mn. Jph Gonzalez, en el otro, para que assi estuvieran separadas las voces, e igualadas, respectivamente en sus sillas los capellanes dichos y le dan posesión en dicha silla 9na. 13 de Marzo.

13-III-1696

Decreverunt quer per quant lo Sr. Canónigo Sor, ha fet relacio que les Bulles de la Cap^a del Rey vacant en esta St^a Esg^a per mort de Moss. Jaume Roig despachades per sa Santedad y St^a Sede apc^a a favor de Bernardino Albalat asigna y mandado demitendo in possem despachat per lo Sr. Vicari General veñen en sa deguda forma y no se oposen als Estatutos , fonaments y les altres costums de dita St^a Egl^a que se li done la possessió de la dita capellania a Moss. Joseph Ribes y le dan Possesion en la nona cadira del corn esquerd, del cor baix de dita St^a Egl^a, encara de que no lo tocava en dit corn; y açó es fa per que a Moss. Ignacio Pujol altre de les sochantres seli dona possessio en lo altre corn, sent del sobredit, per rahó de estar Moss. Juseph Gonsales altre dels sochantres en lo altre corn, per que estiguen les dos veus separades e igualades respectiu en sus cadires los dits capellans; presta jurament acostumat y ab tal que vinga el dit seu principal siga reiterat y havient lo prestat lo Sr. President coram capitulo cometen aquella possessio i donaren al dit Moss. Ribes en lo dit corn...

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 13-III-1696

12-VI-1696

V Navarro, Mn. Mathias. Excelente M^o de Capilla p^a lo latino especialmente. V. Magisterio de Capilla. DICC. V. Navarro, Mn Mathias. J-132. Esta opinión no está en el acta correspondiente, sino que procede del redactor del Diccionario.

12-VI-1696

Magisterio de Capilla. Vacó la Capella^a de Rey afecta: es Presentado Mn Mathias Navarro: las Bullas, y mando (mandó-cuando) se acometan por el Cabildo ad videndum, y que se convoque, para darle possession. DICC.V. Magisterio de Capilla.

12-VI-1696

Bullas del M^o de Capilla Mathias Navarro (al margen)

En el dia de huy per part de Moss. Mathias Navarro es presentaren davant dits SS. les Bulles despachades per sa Santedad y St^a Sede Apc^a a favor de aquell de la Cap^a del Rey que vacca en dita At^a Esg^a per mort de Moss. Geroni Comes afecta a Mestre de Capella, y mandato demitendo inpossessionem despachat per lo Sr. Provissor Epcl. Y Vicari General y haverlas revut lo Sr. President ab la decencia que es deu comete aquelles ad referendum al sr. C. Perpiñá y que es convoque pera lo proxi pera donarli la posesio.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 12-VI-1696

14-VI-1696

Hallanse dificultades, y decrev. Se prorogue la posesion, hasta verlas. DICC.V. Magisterio de Capilla.

14-VI-1696

Está vacante el beneficio dejado por Violant Ferrer

En la procesión del corpus llevarán los báculos del Coro bajo Mn. González y Mn. Pujol

ACO, vol 15, Acuerdo de 14-VI-1696

5-VII-1696

que se convoque para ver, si se le ha de dar la posesion al Mr de Capilla de la Capellania de Rey afecta a este magisterio? DICC.V. Magisterio de Capilla.

5-VII-1696

Decreverunt que atenent que Moss. Juan Ruiz de Soria Capellá del Rey te fets molts servicis a esta Sancta Esg^a e sa molta etat, que le concedeixen habits morats de Dr. Y que no servixca esta gracia de exemplar pera inseveracion pera els demes capellans de Rey, y que es fara convocació pera dema pera resoldre si se li ha de donar posesio al Mestre de Capella de la Cap^a del Rey afecta a Magisteri de Capella.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 5-VII-1696

6-VII-1696

Él pidió hábitos morados, como se avia concedido a sus antecesores; y se los conceden; por ser estos antes de la posesion, lo contradigieron 2 vocales. DICC.V. Magisterio de Capilla.

6-VII-1696

Consecucion de habits morados al M^o de Capella (al margen)

Decreverunt que per quant lo Lzd^o Mathias Navarro pbre Mestre de Capella a suplicats a dits SS. li feren gracia de concederli habits morats segons se ha acostumat als demes Mestres de Capella; Perço dihuen que li fan gracia y le concedeixen los dits habits morats, contradicentibus Moss. Aguado, et Bravo en respecte de concedirselos ans de prendre la posesio.

En razón de venir bien las Bullas del M^o de Capilla Navaro y posesion (al margen)

Decreverunt que per quant lo Sr. C. Juan Perpiñá ha fet relacio que les Bulles despachades per sa santedat y St^a Sede Apc^a Juntamente ab lo mandato demitendo in possessionem despachat per lo Sr. Prov. y Vicari Gl. a favor del Ld^o Mathias Navarro previere de la Cap. del rey que vaca en dita St^a Esg^a afecte

a Mestre de Capella per mort del Ldº Comes son ultim posehedor veñen en sa deguda forma y no se oposen als Estatutos , fonaments y les altres costums de dita Stª Eglª que se li done la possessió de la dita capellania prestant primitus lo Jurament acostumat y habientlo prestat en ma y poder del Sr. President coram capitulo cometeren aquella pera que se la donaren als Lzdºs Joseph Gonzalez y Juan Ruiz de Soria preveres Capellans de sa Magestad de quibus ege. Actum oriolem in dita Aula Capitular esgª.

Testes Moss. Jusep Sanchez y Mossen Gregori Oliva preveres de Oriola habeant R.N. Salvador Ossorio de Plaza

Deceverunt que se li done la possessio de dita Capellania afecta al magisteri al dit Ldº Mathias Navarro en la cadira immediata del corn dret a la de Moss. Juan Ruiz de Soria prevere capella de sa magestad que porta també habits morats que es la quinta de dit corn dret, sens perjudí de tots los demas capellans del Rey mes antichs que sels concedira, o podian portar habits morats. Contradicentibus D.D. Aguado, et Franco en respecte de que sia en la quinta cadira. Y que no servixca esta de exemplar en rahó dels habits.

Et in continenti havent accedit los dits Moss. Juan Ruiz y Moss. Joseph Gonsales apellans de sa Magestad juntament ab lo secretari y testimonys infraescrits al Cor desta Stª Esgª mentres es celebraven los oficis divins estant en dit cor le donaren seit en la quinta cadira de dit corn dret al Lidº Moss. Joseph Rives preveres altre dels capellans de sa Magestad al qual se li requeriu que se li havrá de donar la possessió de esta Capellanía del Rey afecta a Mestre de Capella al dit Ldº Mathias Navarro aquel respongue que encara que dita cadira era sehua per ser mes antich y haverla concedit aquella per Bulles ontificis y gracia de su Magestad y tenir son asienti en aquella que per obvedeser la orde de dits Iltes. SS. es movia de aquella, sens que per rahó de la dita posesió sufrira perjudí algú, de lo qual protestava. Y en continent haverse seit lo dit Ldº Mathias Navarro pbre. los designats comissaris li donaren la possessió de dita Capellania en la quinta cadira del corn dret del cor baixo de dita Stª Eglª que es la immediata a la del dit Mossen Juan Ruiz de Soria, sentantse y levantse de dita cadira quinta pasíficament y sen contradicció de persona alguna y en señal de distribució se li donaren nou sous los quals li agmenten en ses mans de quibus eclª Actum Oriolem in choro dits Stª Eglª esgª.

Testes Moss. Jusep Sanchez y Mossen Gregori Oliva preveres de Oriola habeant N. Sr. Dr. Salvador Ossorio de Plaza Secret.

ACO, vol 15, fol 131r-v, Acuerdo capitular de 6-VII-1696

6-VII-1696

Le acuerdan, y dan posesion; pero en la silla del lado derecho, inmediata a la de Mn Iuan Ruiz de Soria (V. Ropas de) que lleva tambien hábitos morados; sin perjuicio de los otros capellanes de Rey más antiguos, a quien se les concederá, o que puedan llevar hábitos morados. Le contradixeron en cuanto a la Posesion se diera en la silla 5ª, 2 vocales: y el Acuerdo añade: que no sirva de exemplar en razon de los hábitos. Procedieron a la posesion y en ella el Ldo Jph Ribes requerido a ceder su silla, respondió: que aunque era suya, y la tenia por Bullas Pontificias y gracia de S. M., y por ser el mas antiguo: pero que por obedecer la orden del cabildo se movia de ella; pero protestando, que no le parase perjuicio: entonces le dieron la posesion en dicha 5ª silla del coro baxo. De aquí se ve manifestamente, que los 6 beneficiados residian en el coro alto.

//

No hubo contradicción por la posesión.

DICC.V. Magisterio de Capilla. J-134.

(En aco respecto a la silla asignada se lee: *la quinta cadira del corn dret.*)

6-VII-1696

Conceden hábitos morados al M^o Mathias Navarro, a quien iban a dar posesión de su capilla afecta al Magisterio de Capilla, y se veen su súplica, que los otros Mtros de Capilla las ávian tenido moradas. DICC. V. Coro, ropas de.

6-VII-1696

Se ve por otro acuerdo vaciado V. Magisterio de capilla 2 extremos: el uno que los diaconil y subdiaconil con los 4 curas ocupaban el coro alto; el otro que el cabildo concedia sillas mas condecoradas manos antiguos. Veaso V. Coro ropas. DICC. V. Coro Sillas de.

6-VII-1696

*Coro ropas de**Que atendiendo a los muchos servicios hechos a esta St^a I^a por Mn In Ruiz de Soria, y a su mucha edad, le conceden habitos morados de doctor; y esta gracia no sirva de ejemplar para in futurum para los demas Capellanes de Rey: 5 de Julio. Es de creer que hablaran aquí de la pechera del capiron, que será negra; pero procuremos aclarar este punto. Tambien las conceden al M^o de capilla Mathias Navarro, a quien iban a dar posesión de su capilla afecta al Magisterio de Capilla y se veen su suplica, que los otros maestros de capilla las ávian tenido moradas: 6 de julio.*

9-VII-1696

*Coro ropas de**Mn Alex^o y Mn Jph Pascual capellanes de Rey, pusieron memorial para que les concedieran ropas moradas, por ser caballeros (...) 6 de julio. Decrev. En el 9 precedida aquella: que se tendrá atencion a lo que piden; y que mas adelante se resolverá lo que convenga.*

9-VII-1696

Decreverunt que havent presehit convocasió, que per quant per parte de mossen Alexandre y Mossen Joseph Pasqual se ha posat memorial demandat robes morades per ser cavallers, que se li responga a dit memorial que lo Ilte. Capitol tendra atensió a lo demanat en dit memorial, y que en havant es resoldrá lo que mes be convinga.

ACO, vol 15, Acuerdo capitular de 9-VII-1696

17-XI-1696

*26L al M^o Monserrate (al margen)**Decreverunt que lo Sr. Dr. Pisana pague al Mestre Monserrat 26L que se li esten devent y que per haver les (...)*

ACO, vol 15, Acuerdo de 17-XI-1697

29-XII-1696

La ciudad da recado de que se llevará la Mare de Deu de Monserrat a la Catedral

1697

*Maytines de Navidad**V Navidad*

1697

*Maytines de Resurrección**V Resurreccion Pasqua*

1697

*Misas en la Mañana de Pascua de Resurreccion**V Resurrección, Pascua*

1697

*Misas en la noche de Navidad**V Navidad*

1697

*Confesor en la noche de Navidad**V Navidad, Maytines de.*

1-I-1697

V Cornèta

Perpetuanle el salario, para poderse ordenar, a Mn Artigas; con tal, que si se ordena, no pueda irse de la Iglesia, sin que subrogoe (congrna?) por no poder entonces pecibirlo: y assi, no de otra forma le perpetuan el salario: 1 de enero.

14-II-1697

Conceden color morado a Mn Joseph Ribes, por tener mas de 30 años de residencia, y por ser el mas antiguo de su coro. (...)DICC.V. Coro, ropas de.

28-III-1697

Multa a Pere Muñoz de tres meses de salario de 5ª Casa y de porción en la Música por el gran desaire que hizo a la Capilla

ACO, vol 15, fol 166r, Acuerdo de 28-III-1697

18-IV-1697

Coro, ropas de

Conceden moradas el cabildo a dn Bernardino Albalá Capellan de Rey, por haber presentado titulo de doctor (...) 18 de abril.

1-VII-1697

V Música, capilla de

Conceden porcion entera en ella a Mn Vicente Pujol que hasta ahora dicen, no tenia sino ½ porcion: 1º de Julio. Vease tambien V organista.

1-VII-1697

V Ministriles

Que quando irán (a alguna funcion) no puedan cobrar sino dos Rles cada uno: 1º de Julio.

1-VII-1697

Decreverunt que quant els ministrils aniran fora no puixquen cobrar mes que dos Reals per cascun

ACO, vol 15, fol 177v, Acuerdo de 1-VII-1697

4-VII-1697

Que se tomen las tierras y huerta d Juan Ruiz (había muerto).

ACO, vol 15, fol 178r, Acuerdo de 4-VII-1697

8-VII-1697

Decreverunt que a Mos. Joseph Gil organista seli donen tots los percasos de Musica que guañara Joseph Muñoz seu antecesor

ACO, vol 15, Acuerdo de 8-VII-1698

22-VIII-1697

Capellantias de la Stª Iglesia

(Se funda una nueva la de Moria 22 de agosto).

1698

Sabados salve

V salve en el coro

1698

Coro formal

Vease V Gloria Patri, o unase todo.

1698

Correccion

V contra-alto 1rº

1698

V Contra-alto 1rº

Según parece ascendio el antecesor de Mn Juan Llopis ahora provisto en esta capellania: le acuerdan y dan la posesión pacíficamente: pero hay dos puntos comunes a otros, y se varian

V Coro, ropas de y V no ordenados in sacris.

3-I-1698

V Maytines

Que todosentren en ellos con decencia, y todos los habitos de coro, y en caso de no, el Sr Presidente les quite los Maytines. 3 de enero.

13-III-1698

Reparto de los salarios de los acólitos infantillos

Decreverunt que a Gaspar Ontinnient se li donen deu Lliures a Batiste Lacorga, se li donen deu Lliures, y les vint Lliures es repartieixquen entre Gonzalez, Rodríguez y Cánovas.

ACO, vol 15, fol 177v, Acuerdo de 13-III-1698.

16-IV-1698

Decreverunt que en raho de lo que pretende el Lizdº Joseph Gil rganiste en raho de las porcions de les fieste que es cobre en lo mateix que fins ara.

ACO, vol 15, Acuerdo de 16-III-1698

22-V-1698

Coro, ropas de

Convocación para ver se se han de conceder habito al Licdº Juan Llopis, contra-alto. 22 de mayo

28-V-1698

Llegan las Bulas de Juan Llopis contralto para Capellán real. La posesión se realiza este mismo día por la tarde.

ACO, vol 15, Acuerdo de 28-V-1698

28-V-1698

Posesión a dicho Licdº Llopis Contralto (al margen)

Et in continenti havent accedit los dits Licenciados Joseph Ribes y Josph Pasqual ab lo dit licenciado Juan Llopis; secretari y testimonys infraescrits al Cor desta Stª Esgª mientras es celebraven los ofcis divins le donaren la possessió de la dit capellania al dit Licendº Juan Llopis en la quarta cadira contant de la part de la Plana de dita Stª Iglª, del corn dret del cor de aquella, senntanse e llevantse de dita cadira quieta y pacificamente sens contradicció de persona alguna en señal de distribució se li donaren sis sous los quals li agmenten en sas mans y Lliura al Perteguer de quibus eclª Actum Oriolem in choro dits Stª Eglª esgª.

Testes supra dicti

Andreas Ximenez not et ecrb.

Supradicti Domini de Capitulo Decreverunt que es convoque per la vesprada para resolver si se li ha de donar a Mo. Juan Llopis la mitad de distribucions per via de salario.

ACO, vol 15, Acuerdo de 28-V-1697

11-VIII-1698

(Sobre Mn. Ribes y el Mº de Capilla)

Decreverun que nomenen al Sr. Chantre y Arzediano pera que comuniquen lo paper de Moss. Ribes, y Maeste de Capella a los Advocats que les pareixca y fesen realcio pera determinar lo mes convinient.

ACO, vol 15, Acuerdo de 11-V-1698

11-XII-1698

V Contra-alto

Se le multa en 15 dias de horas, por averse ido a Murcia, sin licencia del Sr Presidente, e hizo falta en las visperas y dia de la Concepción: y que el Sr Sacriste le de una reprehension: 11 de Diciembre.

11-XII-1698

que no se le dé presencia al M^o, p^a hacer los Villancicos: y que siempre que la pida, el Cabildo, ya sea para Navidad, ya para el Corpus, o qualquiera otra festividad, si le parecerá conveniente, se la dará: y que él esté obligado en cualquiera de estas funciones a pedirla, si necesita de presencia, para que se resuelva lo mas conveniente. DICC.V. M^o de Capilla.

11-XII-1698

Multas notables

Otra hay V Contra-alto 1r^o, ô a 11 de diciembre.

13-XII-1698

Infantes de coro (al margen)

Decreverunt que por quant Juan Rodriguez y Gonzalez infants de cor son ya homes, y no hia esperanza de habilitats en les veus, perço que es pase a nomenar altres infants de vermell y en atencio de haver servit huit anys a la Igl^a se li donen a cascun cinch lliures pro hac vice pera ajuda a vestirse, y que les admiten a percansos de dita St^a Igl^a y que pague la Mensa dites deu lliures sens que servixca de exemplar en avant.

Cotas de colorado (al margen)

Decreverunt que donen les cotes de vermell que vaquen a Pere Hernandez y altra a Vergel per ser el mes antich

Cota morada a Monserrate Bielsa (al margen)

Decreverunt que donen una cota de morat a Monserrate Bielsa.

Otra de morado a Viudes (al margen)

Decreverunt que donen la altra cota de morat a Viudes (al margen).

Reparto de las 40L de los infantes (al margen)

Decreverunt que reparteixen lo salari de quaranta lliures pera els infants de cor desta forma: A Ontinient deu lliures, a Vier sis lliures, a Pere Hernandez deu lliures, a Xea dos lliures, y otras dos lliures a Vergel.

ACO, vol 15, fol 213r, Acuerdo de 13-XII-1698

30-XII-1698

Salve en el coro

Que cuando en los sábados y visperas de la SSm^a Virgen se termina el oficio con Salve, será rezada; y la siguiente cantada con órgano, pero que cuando el oficio concluye con otra antífona se cante ésta. 30 de diciembre.

30-XII-1698

Sochantre

V. viernes Santo profecia. 30 de diciembre

1699

Cerreta Cornèta

V Diezmos.

1699

Coro formal

Vease y unase a esta diccn. V Gloria Patri.

1699

Culto divino

(Ordena se revisen los años anteriores)

1699

*Monacillos**Ya los llaman así en este o en estos años. Vease Vinfantillos para todo lo tocante a ellos.*

1699

V Oposiciones, ir â

26-I-1699

*Sobre la precedencia de otros capellanes más antiguoas al Maestro de Capilla.**Decreverunt que per quant se ha fet convocació pera resoldre si Moss. Joseph Ribes per haberli concedits habits morats havia e precedir, o no, al Mestre de Capella, y Dr. Albalat per ser mes antich en possessio de capellania; perço es estat determinat que lo dit Mos. Joseph Ribes precedeixca als dits Mestre de Capella y Dr. Albalat per ser es antich lo dit Moss. Ribes en posessió de capellania, contradicentibus SS. Archidiácono, Mira, Perpiñá, Visedo, Ruiz, Ahuera et Taranio.*

ACO, vol 15, Acuerdo de 26-I-1699

23-IV-1699

*Musicos**Decreverunt que per quant lo Ldº Domingo Escobedo prevere capella de sa Magestad en dita Stª Iglª ha suplicat ad capitol que per trobarse ab molts accidents necesita de mudar a altra ciutat segons conta ab la certificació del Metge que presenta que per dita rahó y ser precís ausentarse de la present ciutat; perço determinen que li donen licencia pera amillarar e partir da la present ciutat, y lo fan present en lo cor per quant totes les distribucionis ordinaries y percansos de Musica (...) en la conformitat de que ho ha guañar estant malalt y que lo Sr. Arcediano Majordom li distraiga lo qual ...*

ACO, vol 15, fol. 222r, Acuerdo de 23-IV-1699

4-V-1699

Coro formal

11-V-1699

*V. Mº de Capilla.**Concedenle 15 días de presencia para los Villancicos del Corpus: se han quitado los que avia hasta los años 70 en la larga tirada por el arrabal Roig de esta Procesión. DICC.*

23-VII-1699

*Musico instrumentista**Lcia al baxonista, para que pueda ir en este año a tocar elbaxon a la fiesta de Elche: 23 de Julio.*

3-VIII-1699

Licencia de ausentarse al contralto, pero sin presencia en el coro (al margen)

Decreverunt que donen permis a Moss. Juan Llopis Capellan del Rey afecte a contralte en esta St^a Igl^a pera que es vaja a oposar a les Descelses Reals de Madrid a una Cap^a que vaca, sens que se entenga donar presencia pera dit efecte, si soli lo permís pera que vaja a oposarse.

ACO, vol 15, Acuerdo de 3-III-1699

9-XI-1699

Le conceden 15 días para los villancicos de Navidad. DICC.V. M^o de Capilla.

13-XII-1699

V. Capilla de Musica

Concede el cabildo a tres, a uno para solo un año: 13 de Diciembre.

1700-1709

1-I-1700

V. *Músicos*.

Memorandum, no dice sobre qué: decrv. Que el Mº de Capilla se vea con el Sr. Dean, y recibirá la respuesta. DICC.

29-IV-1700

V. *Mº de Capilla*.

Pide y le conceden 15 días de presencia para realizar los villancicos del Corpus.

15-VI-1700

Capellanes de rey

El cura? Maestre presentó al Cabildo un Memor(andum) en nombre del syndico del Clero, y capellanes (...) no dizen el asunto (...) 15 de junio.

4-IX-1700 Coro

Corona, Oficio

Concedelo el Cabildo para que gozen del Privilegio Clerical, según lo dispuesto, dizen por el S.C. de T.: y que el Sr Provor les despache los titulos; con obligación de ayudar dor Misas en cada mes: 3L. de un golpe: 4 de Septiembre. Otros en 8 de Noviembre en los mismos terminos.

1-X-1700

Capellanes de Rey

Ya se descubre que el Memorando de 15 de Julio: era sobre agravios: (...) para ver quienes son los que presumen estar defraudados, y en qué forma: 1 de Octubre.

12-X-1700

Carlos: Rey Cathcº

V Acciones de Gracias: ô à 12 de Octubre

15-XI-1700

Pide y le conceden 15 días de presencia para realizar los villancicos de Navidad. DICC.V. Mº de Capilla.

1701

Copias, de/ Vease una V Fundamenta Ecclesie notable por su asunto.

1701

Capiron, su uso

V insignias de doctor. Idem el asunto de Plaza de Alicante. V Vacante la Sede.

1701

Capellanias de la Stª Iglesia

Vease tbn V Acólytos.

7-IV-1701

Convocaciones con multa

14-IV-1701

V. M° de Capilla.

Pide y le conceden 15 días de presencia para realizar los villancicos del Corpus. DICC.

14-IV-1701

V. M° de Capilla.

Suplica el M° la gracia de algunos dias de presencia, para los villancicos del Corpus: y pro hac vice le conceden 15 dias. DICC.

22-VIII-1701

Capellania de Rey

La de Mn Domingo Catalá en que es nombrado presenta las Bullas en 22 de agosto. Vienen bien todo; y le acuerdan y dan la posesión a 25 de idem. Comrio Apco el Vicario Gl de Cartagena.

19-IX-1701

Coro, Ropas de

19-9

22-IX-1701

Capellanías de n°

Mn Domingo Catalá fue promovido a capellanía de Rey y su vacante del n° se encomienda para tiple a Baut^a Lacorga? , mientras le dure la voz, y no haya tiple, con todos los emolumentos correspondientes a la Capellania. No se hace mención del voto del Sr Obispo, que tenia tambien el cabildo, por aver duraba la vacante, por no aver aun a lo que parece, pasado la gracia a favor del Sr La torre, y orumbella: 22 de Septiembre.

13-X-1701

Cartas Rles

De otra se abla que parece la 1^a de Felipe V. V Pranto, bemenlo?; ô à 13 de Octubre.

24-XI-1701^o *de Capilla.*

Pide días de presencia al coro para realizar los villancicos de Navidad y decrv. le conceden 15 dias, dexandolo a su conciencia. DICC

1-XII-1701

Capellantias de St^a Iglesia

(1-12 Oposiciones)

13-XII-1701

Coro Ropas de

13-12

1702

Nuevo permiso de 15 días para realizar los villancicos del Corpus. DICC.V. Corpus, Villancico.

1702

Bonetes de los infantes de coro

V. infantillos.

1702

Sochantre

Sobre las 30 L que ha percibido y le ha contribuido la dignidad de chantre, V. Chantre

4-I-1702 Bajón

Baxonistas

Vca un salario de 30 L. sobre la fabrica y 5ª casa, (q. el Cabildo consignó en otro tpo a Mn. Domingo Catalá, promovido a capellán del nº): y lo concede el cabildo con tal que lo apruebe la fábrica, á Luis navarro baxonista, mientras viva Mn. Martin Rodriguez baxonista jubilado: 4 de enero.

4-I-1702 Tiple

Salarios

Vaca uno de 30 L. que se le avia asignado a Mn Domingo Catalá, promovido ahora a Capellán de Rey 20 sobre la fabrica y 10 sobre la 5ª Casa, y lo asignan a Luis Navarro baxonista mientras viviera el Ldº Martín Rodríguez baxonista jubilado; con tal de que la fábrica pase a dicho salario y no de otra manera. 4 de Enero.

4-I-1702

Salarios

Vaca uno de 30 L. que se le avia asignado a Mn Domingo Catalá, promovido ahora a Capellán de Rey 20 sobre la fabrica y 10 sobre la 5ª Casa, y lo asignan a Luis Navarro baxonista mientras viviera el Ldº Martín Rodríguez baxonista jubilado; con tal de que la fábrica pase a dicho salario y no de otra manera. 4 de Enero.

12-I-1702

Ministriles

Que en los dias de Musica tengan obligación de tocar acabada la epistola, y el ite missa est, como es costumbre en esta Stª Iglesia: 12 de enero, y que se le notifique la obligación.

20-I-1702

Madrid

Prorª para que se encargue N. de ciertos papeles que le entregaría un capellan del duque de Montalvo: 20 de enero.

30-III-1702 organista

Multa grave y los motivos

(Contra el organista Bernardino Alablat) 30 de Marzo.

30-III-1702

Convocaciones de multa

30-3

8-V-1702

Pide y le conceden días de presencia, dexandolo a su conciencia si los avrá menester, para realizar los villancicos del Corpus. DICC.V. Mº de Capilla.

14-VII-1702

Capellanes de Rey

Commnan. a 2 para recoger los papeles, que se avian trahido de Madrid en orden a los Capellanes de Rey y los entriegan a otro vocal, para que los pase a manos de S. I. El Sr Obispo: 14 de Julio. DICC.V Mº de Capilla.

14-VII-1702

Capellanes de Rey

Comm. a 2 para recoger los papeles, que se avian trahido de Madrid en orden à los Capellanes de Rey y los entriegan a otro vocal, para que los pase a manos de S.I. el Sr. Obispo: 14 de Julio.

6-XI-1702

Que se le concedan 14 dias al Mº con presencia, con tal que trabaxe en ellos los Villancicos de Navidad; pero contradigieron dos vocales. DICC.V. Mº de Capilla.

1703

*Costumbres y usos de esta Stª Iglª.**V Estatutos.*

27-II-1703

*Multa grave y caso**27 de febrero.*

15-III-1703

Sochantrre

Estaba el principal y 2º Capellanes del número en el coro de la epístola decrev. pase este último al coro del Evangelio para que cada voz de sochantrre esté en un coro. 15 de marzo.

Pero a este 2º que era Ldª Vicente Pujol nombró el cabildo por sochantrre con salario de 30 L. que paga la dignidad de chantrre. Luego nombra al Ldº Ignacio Pujol Capellán de Rey para el gobierno de los infantillos del coro, y que entre ellos se repartan los emonumentos, menos los das cahizes de trogo, que se daban al Ldº Jph. Gonzalez en su vida todo ad natus capitis? Y sin que pueda servir de ejemplar ni dar dinero. 15 de marzo.

11-IV-1703

Coro material

Se aderezaba en las dos Pascuas que sin duda serian la de Navidad y Resurrección, de cómo que lo ponian de paler?: cuidaba de esto un capellan de Rey, llamado Mn Ignº Puchol, y le señalaran Rl por cada Pascua anuales: 11 de Abril.

26-IV-1703

Pide y le conceden días de presencia para realizar los villancicos del Corpus, pero contradice un vocal. DICC.V. Mº de Capilla.

26-IV-1703

Pide y le conceden días de presencia para realizar los villancicos del Corpus, pero contradice un vocal. DICC.V. Mº de Capilla.

21-V-1703

Capon

Ya se ha dicho que agravio el Cabildo a Marco Martinez. ahora dize el acuerdo: que por su grande habilidad, por no haber querido dejar la igl^a, llamado de la Colegl de Lorca, su Patria con mexor acomodo; pr haber de traerse a sus padres; le aumentan à su salario 45 Lr anuales, 30 sobre la Fabrica, y 15 sobre la 5^a casa; y que sean duraderas hasta que tenga otra comodidad: pues teniendo por otra parte suficiente renta para su alimento, ha de cesar dichas 45 L., por no ser voluntad del cabildo darselas para tal caso: 21 de Mayo.

6-XII-1703

Capellanes de n^o

Su ropa de coro de frisos negros (...) V Ropas de coro, ò à 6 de Xbre.

6-XII-1703

Capellanes del n^o

Su ropa de coro de frisos negros era al nutu capituli: V Ropa de Coro, ò à 6 Xbre

13-XII-1703

Por un acuerdo de 13 de Xbre se ve, que sus Habitos de coro eran de frisos negros; los mismos que avian antes concedido à un capellan del n^o, y ahora en dicho dia, a los otros tres. V Ropas de Coro. V Curas y capellanes.

17-XII-1703

Curas y capellanes (sobre color de frisos) 17 Xbre

Los beneficiados insinuaron al Sr Obispo: que por parte del Cabildo se avia faltado al compromiso, porque avian concedido Habitos de coro de frisos negros à Mn Vicente Urrea (capellan del n^o) Mn Berolant, y Mn Vicente Pujol (y V Multa). Envían lo que S.I. participó al cabildo por medio del dignd. Sacriste: y decrev. se le represente al prelado: que el cabildo no crehe aver faltado en lo tocante a Habitos de frisos pardos, los que no los gozan por los altercados, que se siguen en los puestos: mas no en lo perteneciente a los que han dado 17 Xbre.

17-XII-1703

Curas y capellanes (sobre color de frisos) 17 Xbre

Los beneficiados insinuaron al Sr Obispo: que por parte del Cabildo se avia faltado al compromiso, porque avian concedido Habitos de coro de frisos negros à Mn Vicente Urrea (capellan del n^o) Mn Berolant, y Mn Vicente Pujol (y V Multa). Envían lo que S.I. participó al cabildo por medio del dignd. Sacriste: y decrev. se le represente al prelado: que el cabildo no crehe aver faltado en lo tocante a Habitos de frisos pardos, los que no los gozan por los altercados, que se siguen en los puestos: mas no en lo perteneciente a los que han dado 17 Xbre.

1704

Castellano idioma

V. idioma castellano. DICC.V Castellano idioma.

1704

Castellano

V idioma castellano

1704

Capsuero de la capilla de Musica

V Musica, capilla

8-I-1704

Coro assist^a en el

Prohibe el cabildo p^a el mayor culto del coro, el abrir el Archivo, y traabxar en él en los dias celenda, Semana St^a y 8^a del corpus: 8 de En^a en Cabildo Gnral.

11-II-1704

Musica, capilla de

Que por los servicios representados por el Licd^o Macario Domar, se le da emdia porcion en lacayilla de Musica; y que se haga saber esta resolucio el capsuero de ella, para que la execute: a 11 de febrero.

14-II-1704

Capsueria, Missas de

Decrev. Que se haga fondo, y se entrieguen al Capsuero de este año 200Lr, que quedan en el Erario parte de las pensiones, que han pagado los herederos del Sr. Muñoz, p^a pagar las Missas amortizadas, q. están a cargo de la Mensa: y que estos las ayan de depositar en el Erario en el dia antecedente a la nomina de capsuero, a quien se entregará en la misma condición, y fin: à 14 de Febr

12-IV-1704

Corpus Villancicos

Que por aver representado el M^o de Capilla, necesitar de algunos dias, p^a componerlos: se le conceden pro hac vice 16 dias: 12 de abril. DICC.V M^o de Capilla

26-IX-1705

Canonigo pr el Rey

Vaca de Cortés de Marquina por fallecimiento y nombran a Jaime Soler de Villanova 26 y 28 de 7bre V Posesiones de Prebenda.

11-XI-1705

Campaneros

Que se haga traer el Libro de Parroquia actual y en su vista se convoque p^a hacer el nombramiento de campanero a favor de Pomiano Adsuar: 11 de 9bre

(Fc^o Rogel campanero anterior estaba en prisión e interceden por él y tenía sentencia criminal) 19 de 9bre y 23 de 9bre

17-XII-1705

Musica, Capilla de

Pidio uno al cabildo una porcion en la capilla, y decrev. Se la concediesen por sus servicios, y ser Privativo del cabildo, sin que algun otro pueda meterse en esto: en 20 no se ha conformato el Colector de Musica, siguiendo el acuerdo: pero que habiendo el M^o y Musicos concedido a su arbitrio tres medias porciones, sin facultad para ello: decrev. Que los privan de ellas a los tres, a quienes se las avia concedido: y que por el secretario se le notifique assi al M^o de capilla, y al Colector de Musica, para que se execute. 2 de estos 3 eran infantes de coro, y no les valió: 17 de diciembre.

29-XII-1705

Coro formal

Que estando en el en los divinos oficios no se han cartas, ni Papeles, ni pueden entrar los infantillos, ni otros con cartas de correo en dicho coro; y que Elsa a quien toque Missa de Capa si no puede asistir avise con tiempo p^a q. se le encomiende a otro Sr. : y lo mismo en el coro baxo: 29 de Xbre

1706

Missa matutinal de Navidad

V Navidad, maytines de

1706

Capón

V Capellanes del n

1706 Guerra

Carlos III, llamado assi en su tiempo

El Archiduque de Austria, V. Felipe V en donde se vacía lo relativo a Guerra de Sucesión.

1706 Guerra

Medinilla, general en el Contratiempo

V Felipe V V Andas.

4-I-1706 Guerra

Contratiempo

Expresión del Pais p^a recordar las turbaciones de la Guerra Civil de Sucesión del Sr Felipe V y el Sr Archiduque Carlos: se empieza a usar de esta expresión (no hago memoria de otro anterior) en un acuerdo de 4 de Enero

11-I-1706

Maytines

Se avia mandado por el Sr presidente, que los Maytines se dixeran a las 1^{as} Oraciones por el Contratiempo: no lo revoca el cabildo: 7 de enero. Después en 11 de idem decrev. Que sea a media noche bien tocada; pero en el Oreto (Loreto?): y que el sacristán que no fuese semanero asista y duerma en el Cristo, cuidando de las cuerdas de dicha Hermita, y demás que se ofreciere: 11 de enero.

15-III-1706

Capellanias de la St^a Igl^a de Residentes.

Comisionan à 2 Vocales, p^a ver las Fundaciones de las capellanias, que posehen los residentes de esta St^a Igl^a: ad referéndum precedida Convocación: 15 de Marzo.

1706

Corpus Villancicos

V. M^o de Capilla, ò unase todo. DICC.V Corpus Villancicos.

5-VI-1706

A suplica de Mn. Mathias Navarro, M^o de Capilla, le conceden 15 dias para hacer los

Villancicos del Corpus. DICC.V. Mº de Capilla.

22-VI-1706

V Contra-baxo

Comisiona el cabildo al Sacriste, pª pasar a Murcia, à solicitar venga el contrabaxo (no dice si será de aquí, o de allí)à asistir a esta Iglª: 22 de Junio.

23-VI-1706

Contratiempo

El poso despacho de frutos, las no cobranzas de censalistas (cerealistas?), y Arrendadores (causas de de problemas en pagos, decrev. que se atiendan antes los salarios y mesadas que pensiones u obra cualquiera) 23 de Junio: 18 de Agosto

28-VI-1706

Capellanias del nº

La de Tiple Teniala encomendada el Lidº Marcos Mrtinz Zapata: pone memorando pª q. se le conceda Perpetuación (assí abla allí) y decr. Connvoc. Pª resolver; pº no se cita el voto de S.I.: 28 de Junio.

15-VII-1706

Capellanias del nº

Envía S.I. el voto, estando ausente, y perpetuan la capellanía, y todos los percances de Musica, y turno, pª ordenes Sacros à Marcos Martinz tiple capon: 15 de Julio (por un acuerdo de 21 q. S.I. estaba en Jumilla, o por allí).

21-X-1706 Guerra

Campanas de la Cath.

*Tomalas el Gefe del Exercito... en las Guerras de Succesión: el cabildo da poder para buscar, y tomar a cambio de bitorio, ò censo, a S.I., ochocientos doblones^, pª su Redención, y otros gastos: V Felipe V, ô à 21 de 8bre
^ de 2 escudos cada uno*

21-XII-1706

Navidad Maytines

En el año presente que fue el del contratiempo, los Maytines se decian en el Corèto (Lorèto?); los otros, como pri?, en la Vispera. Decrev. Que los de Navidad se celebren en la hora ordinaria en que se dicen los otros, en la Vispera: que la Missa de Gallo la celebre a las 12 de la noche rezada el Lizº Jph Ribes: y la missa matutinal la celebre el Sacristán Mayor. Aquí noto que la Missa matutinal se cantaba como parece justo; pero de toda suerte el acuerdo era ocioso en este extremo: 21 de diciembre.

1707 Guerra

Confiscaciones

V. Felipe V

1707 Guerra

Crímenes intra Clausura Ecclª

V Prisiones

1707 Guerra

Confiscaciones pr infidencia (o intendencia)

V. Felipe V
1707
Coro, silla en el
V Asesor de Orih^a

1707
Coro, dias de Musica.
V. Musicos. DICC.V Coro, dias de Musica.

17-VII-1707 Tenor del Número

Nombran a Pedro Hernández capellán del Número *con todas las distribuciones y percances asi de musica como...*

ACO. Tomo 15, Fol. 612, Acta de 17-VII-1707 J-403

3-I-1707

Musicos

Commn. Para que se forme copia del Padron de dias en que la Musica debe asistir, interpniendo las festividades, S^{os} Modernos y se trahiga a Cabildo, para resolver esta Tabla que llamo Badron (Padron), estaba según el Acuerdo en elAlmario de la Musica: 3 de enero y corria según el texto al cuidado del Sochantre.

3-I-1707 Guerra

Campanas, su uso

Que no se toquen, ni pueda el Sr Presidente dar Lic^a, p^a Misereres, Litanias, y Salves por particulares: 3 de enero; y se les prevenga assi al Sacriste Mayor, y campaneros: sin Acuerdo Capitular se entiende y expresa alli: y en funciones q. fueren solamente de esta St^a Igl^a, y asista el Cabildo

3-I-1707 Guerra

Campanas, toque de: à muerto

Que se vuelva el toque antiguo, no obstante los acuerdos tomados en estos dias (no están allí): 3 de En^o.

10-I-1707

Campanas: no se toquen en esta Santa Iglesia.

Que por los muchos comulgares, oleares y entierros que hay a causa de las muchas enfermedades q. padece el pueblo: p^a no afligirlo, decre. Se toquen las campanas solamente al 1^a Olear, comulgar y entierro; y que a las demás no se haga señal. 10 de Enero. DICC.V Campanas, no se toquen en esta Santa Iglesia.

ACO T. 15 P. 612 17-VII-1707

Nombran a Pedro Hernandez capellan del n^o *con todas las distribuciones y (...)*
percances así de musica, como...

17-VII-1707 Licencia bajonista, corneta y arpista. Los dos triples vacantes.

Previa petición de St^a M^a de Elche

Decre. Que davan permiso, á Gaspar Onteniente bajonista, Licd^o Mena, arpista,

y Licdº Pedro Artijas, Corneta, pª que vayan y asistan a dicha fiesta de Nª Sª de la Asunción, satisfechos de sus salarios y por mas que les tocasse por dicha razon, por los dichos efectos excepto tiple por estar vacas las dos plazas afectas a esta voz.

ACO. Vol 15, fol. 611, Acta de 17-VII-1707

18-VII-1707

V Capellanías del nº

Convocación, para si se ha de encomendar una q. vacaba, pr. Fallecimiento del Ldº Bevolan, al Ldº Pedro Hernz.: 18 de Julio. Ibi. Pr. La tarde: se la encomiendan con todos los pagos assi de Musica como de entierros, (en esta S. Igl) ad beneplacitum Capituli: no concursó el voto de S.I.

29-VIII-1707

V Contra-alto del 2º coro

Conv. pª resolver sobre el Memord. del Ldº Jph. Hernz. sobre la capellª de Contra-alto, q. vaca por fallecimiento del Ldº Llopiz: 29 de Agosto.

12-IX-1707

Capellánias de la Stª Iglª

Decr. Que ninguna de las capellanias vacantes se encomiende por manera alguna. 12 de 7bre.

19-IX-1707

Capellania del nº, casado: pr encomienda.

V Contra-alto 2dº ò à 19 de 7bre

12-IX-1707

Contra-alto del 2º Coro o del Nmº

Jph Valenti de Hern, contra-alto, casado, pidio al cabildo se le encomendase esta capellanía delnumº y se le asignase algun salario: y decrev. commn. pª saber los dias en que es precisa la assistª del Contra-alto; ad referéndum: 12 de 7bre.

19-IX-1707

Contra-alto 2º

Ohida la relación del Canónigo Villafranca sobre los dias (en esta S.Igl- abreviado) (fragmento ilegible) : decrev. que atendiendo la falta notable de dicha voz (en esta S.Ig- abreviado) admitan ad nutum capituli a dicho Hernz. casado, y que avia sido infantillo de esta Iglª; y le señalan 25 Lr la mitad sobre la Fabrica, y la otra sobre la Mensa; y con percances, entierros, de Musica, (en esta S.Iglª-abreviado), y q. si falta al coro se le rebaxe rata porcion: 19 7bre.

13-XII-1707

Capellanias del nº

La de contralto. En 13 de Xbre. Acuerdo ultimo. Vaca: y atendiendo el cabildo la habilidad de un hijo del difunto, sus servicios, pobreza, y familia, se la encomienda con las 25 Lr de la Mensa, porque las otras 25 de la Fabrica las percibía otro. Se ve que partian las 50 Lr. it. que no se tomó el voto de S. I.: ahora eran 2 los contraltos, y (es que era-abreviado) el que recibia las 25 Lr. de Fabrica, otro de esta voz. Lo admite el cabildo à porcion entera en la Capilla de Musica.

13-XII-1707

Capilla de Musica

Otro admite el Cabildo con porción entera: à 13 de Xbre

1708

Ceremonial

Un acuerdo lo toma pr lo mismo q el Misal: 29 Xbre. año capitular, pº natural 1707

11-I-1708

Campanero Mayor

Nombra el Cabildo a Jph Rogel campanero por campanero mayor, con los pagos de tal, por los muchos servicios de sus padres, y suyos, y que sea tenido por tal: a 11 de enero vease V 5ª Casa

14-I-1708

Capellanías del nº

Tenia encomendada una el Ldº Pº Hernz (Pedro Hernández), vindo (lo alcanzó): y decre. Por sus muchas obligaciones y pobreza, y por su habilidad, se le dén de la Mayordomía 10 Lr pro hac vice tanû: 14 de Enº. se votó pr votos secretos esta limosna.

8-III-1708

Campanero mayor

Despide el cabildo de este oficio a Francº Rogel y nombra por campanero Mayor, como en 11 de Enº del corriente año se nombró, à Jph Rigel con el salario y paga que tiene este oficio, à excepción de las 9 Lr que daba la 5ª Casa, pr hallarse muy alcanzada. (...) (que cobre desde el 24 de Junio de 1707) à 8 de marzo, acuerdo ultimo.

9-III-1708 Guerra

Confiacaciones

Dicese estar de partida el Juaz: a 9 de Marzo

7-V-1708

Coro, ingreso en el

Concedenlo ad beneplacitû à un Musico pª exercitarse en la voz de Contra-alto, como lo pedia en su memorial: 7 de Mayo.

21-V-1708

V Capellanías de Rey.

Presenta sus Bullas, mandato (en esta Sª Igª- abreviado) el Lidº Xtor Marin Prebytº, eelcto pº capelln de Rey: remitense ad videndû: parece q. entró en la Sala capitular. 21 de Mayo. Viene todo bien; y le dan la possn pacífica: 23 de idê.

13-VIII-1708

V Contra-alto 1º

La de Contra-alto del 1er Coro. Nombra Su M. al Ldº Antonio Perez: Pone Mem. Decre. se convoque pª ver, si se le ha de encomendar. 13 de Agosto: p(orque) era esto lo que pedia, pª ganar, con q. sacar sus despachos, à causa de no tener otro arbitrio, por su pobreza. Reproduce este asunto en 20 de idê y decr. se vuelva a convocar. // decr. que por ahora no ha lugar, atendida la pobreza suma en que se halla la Iglª: y

que acuerde en adelante su pretension. 23 de Agtº. J-358

10-X-1708

V. Mº de Capilla.

que el Sr Presidente able al Mº de Capilla para que cuide de darle practica en la Musica y Facistol al Ldo Onteniente, para que entre en el Coro. 10 de Septiembre.

Lo hizo el Cabildo examinar a otro, y en virtud desu informe, decrv. Se le da licencia para entrar desde hoy en el coro: se llama Antonio: 13 de idem.

15-X-1708

Capellanias del nº

Convñ pª ver, se se ha de proveher una cappellª del nº en N. que está vacante ò à otro qualquieran. 15de 8bre. // Embia S.I. el voto, y se recibe acto formal: 22 de idê. Que se convoque para proveherla (ya abla de una sola) ibidê.

22-X-1708

Musica

Que todos los dias, en que la huviese, asistan los que tienen plaza en ella; y al que falte se le apunte: 22 de octubre

10-XII-1708 Arpa

Musico instrumentista

Pedro MENA arpista, enfermó en lasinmediaciones de Navidad sin esperanza de poder asistir alaMussica assi en la Iglesia como fuera(...) Hacen que Mena trahiga sustituto. 10 de Diciembre.

28-XII-1708

Musicos instrumentistas

Se salian delcoro losministriles antes de acabar el Evangelio ultimo de las conventuales: y decrev. que continuen hasta que (ap...al?) se acabe: 28 de Diciembre.

28-XII-1708

Coro formal

Es de creher, q. no entonaba el que hacia el Oficio, ah. 6ª, desp de la comm(uni6n), hasta que el celebrante se apartaba de la Capilla mayor, pª la sacristia; pues decre. Que el organista aun después de concluido el ultimo Evangº, continúe tocando, hasta entonar en el coro: 28 de Xbre.

29-XII-1708

Cabildos genr.

Dice el cabildo, q. ninguno puede faltar al coro en estos dias de Cabildos gener., no estando enfermo de grave enfermedad, ò en actual servicio de esta Stª Iglª y Cabildo. Decre. Que salga el Sr Presidente, vaya al coro, vea la tabla del punto y que reconociendo faltar en el coro algunos capitulares, y Residentes, assi del coro baxo, y acogidos (en esta S. Igl.-abreviado) los mande borrar, y mande al Mayordomo del punto posponga en blanco. 29 Xbre

29-XII-1708 año capitular, real 1707

Coro formal

Vease V Cabildos genera. , ò á 29 Xbre de este año Capitular.

1709 Maytines

Campanas, toque à Maytines.

V Maytines de noche.

2-I-1709

Campaneros

Que duerma en la torre el semanero V Maytines ò a 2 de en

2-I-1709

Maytines de Noche

Decrev. sobre los campaneros tocar a las 12 a pesar de las inclemencias del tiempo o aunque no se ceelbren. El toque será proporcionado y haciendo alguna demora, continuando después en los toques acostumbrados (...) 2 de Enero.

4-I-1709

Musicos instrumentistas

El Mº traxo y mantuvo a Bernardo Ruivas, de Murcia, arpista y desempeñó las funciones de Navidad. Decre. Y libran 14 Lr. , 10 para el arpista, 4 pª el Mº por su gasto, y que se le den las gracias en nombre del Cabildo. Ib. Que estas las de ahora el Sr. Mayordomo y las ponga en la plana de Fabrica, para recobrarlas del salario de Mena. 4 de Enero. DICC.V Mº de Capilla.

5-I-1709

Culto

Que de hoy en adelante todos los cabildos primeros de cada mes sean del culto, y que nada se trate en ellos antes de tratar, y conferir del culto: Lo q. mandan en observancia del Estatuto: 5 de enero.

8-I-1709

Musica Capilla de

AScoge a percances en ella el Cabildo a un Capellan del nº pr. Encomienda: 8 de Enero.

8-I-1709

Capellanias del nº

Encomiendan una al Ldº Jph Pujol, y lo cogen: 8 de Enº.

8-I-1709

Capellanias de Rey

Vacaba la afecta a voz de Tenor: el Lidº Pedro Hernz. puso un memorial diciendo, q. la Srª Iglª de Toledo lo llamaba, haciendole un gran partido, pe. q. no obstante, hallandose con Padres viejos, y pobres, y hermanas doncellas, y ser su amor a esta Iglª mauy grande, por averse criado en ella, se quedaría si el Cabildo se dignase a concederle la capellania de tenor vacante pr fallecimº del Ldº Jph Gonzalez (en febrº de 1703) decr. que se la encomiendan, la mitad pr salario, la otra mitad pr encomienda, con tal de que haya de asistir al coro, y que el provisto con dicha capellanía aya de traher las Bulas, ajustandose al dro.: pº contradixeron 4 vocales: à 8 de Enero. El referido Gonzalez avia sido tambn sochantre, y en este cargo alcanzà yo à Hrnz, siendo mozo. Èl dexó capellª del nº.

8-I-1709

Contra-alto 1rº

Asignale el Cabildo al Ldº Ant. Perez provisto en ella pr S.M. las 25 Lr que daba la Fabrica à Jph Hernandez, y q. corran desde 8 Xbre de 1708: 8 de Enº.

26-V-1709

Musicos y ministriles

Que se vean las tablas de sus obligaciones; y vistas se les preevnga las cumplan y se conformen con los acuerdos, sin faltar un apice; como y tambien los ministriles en asistir al organo los dias de 1ra Classe, y demas funciones, que son de su obligación para acompañar con el organo los versos que se han acostumbrado. 26 de Mayo.

18-VII-1709

Capellanias de Rey

Vacaba una (no se dice qual) y la pidió pr encomienda el Ldº Jph (Pujol) Bal: tienense tratados, y decr. se le encomiende pr via de salario: pº contradixo un vocal: 18 y 22 de Julio.

//

desps. Le dan los dos apellidos al encomendarle la Capellª it. le// conceden Ropas de coro de Capelln de rey: ibid. Vide V restitución.

18-VII-1709

Contra-alto 1º

Nombra S.-M. à Mn. Antº Perez, y pide se la encomiende el cabildo pª ir ganando, y poder despachar por las Bullas: y percedida convn acordada en 19 de Agtº decre. por votos secretos, q. no ha lugar pr ahora: 22 de idem.

22-VIII-1709

Capellanias de Rey encomendadas.

V Contra-alto 1º it: que todos los que tienen encomendadas asistencia todas las horas, doblas, y Maytines de presencia; y dexando de assistir pierden la distribución q. generasen en aql. día. it. que pagen (pasen?) las capas, y demás oblign. y estén atendidos à la restitucion, como los demás capellanes: 22 de agtº

2-IX-1709

Capellanías del nº

Vease tambien por incidente V contraalto 1rº: à los acuerdos de 2, y 5 de 7bre. Del 9 de idê dos, Acuerdos.

2-IX-1709

Contra-alto 1rº

Tratan del socorro del licenciado Ant. Perez y acuerdan convocr pª ver si se le ha de encomendar una capellania del numº con 30 Lr 2 de 7bre

5-IX-1709

Contra-alto 1rº

Que ponga Memr. Antonio Perez expresando lo que pide: 5 de /bre: y caso de concederselo, tratar de donde se han de sacar las 25 Lr q. se le dan al Ldº Juan Llopis.

9-IX-1709

Contra-alto 1º

Se encomienda la Capellª del Rey de Contra-alto, dandole ademas por salario 2 cahizes de trigo pr la Fabrica, y 6Lr por la 5ª Casa en cada ano, hasta q. tome posesión de la capllª de Rey, en q. S.M. lo avía provisto, y entonces cese este socorro: 9 de 7bre.

1710-1719

8-I-1710

Mº de ceremonias

Que sea de su cargo advertir a todos, así los del coro alto como los del bajo sobre el entero cumplimiento de las ceremonias lo mismo en la Capilla Mayor y que se observen indefectiblemente. 8 de Enero.

14-I-1710

Coro Material

Consientese en pilar, y arco del coro, y aemnaza evidente riesgo: decr. que el Syndico pida de parte del Cabildo a la Priora, y Religiosas de Stª Lucia toda la madera q. tenian, pª apuntalarlos, prestada: 14 de Enero.

13-III-1710

Minerva

Celebraba luego la ciudad esta fiesta (parece iba por turno con el cabildo): y nombra comisarios de este cuerpo a los Canonigos Ruiz y Pascual, para asistir: 13 de Marzo

//

Que ningun Sr. de los nombrados para la funcion de la Minerva ni ninguno de los residentes, musicos asalariados y sirvientes se salgan de esta iglesia hasta que se haya cantado el agnus dei y en caso de contravenir o faltar, estos residentes músicos asalariados pierdan la missa. 17 de marzo.

2-I-1711

Coro formal

Que el Apuntador al tiempo del Ofertorio y quando entra la paz, è incienso esté en pie, y q. le den la paz el Epistolero e incienso los acolytos: 2 de Enº.

3-I-1711

Órgano de la Cath

Commn al. Sr Sachriste pª que se compongan los dos órganos, uno el de edntro del coro, otro en el palno: y que esto sea con intervención del Mº de Capilla y el organista y que pague la Fábrica: 3 de enero.

3-I-1711

Clavicordio

Que escriba a Sr. Thomas Coll, Agte. en Madrid, pª q. solicite un Clavicordio, y hallado, avise en que estimación està, y el Sr. Sacriste lo haga comprar, y traher a esta Cd. pª la mayor decencia, y culto en las Semanas Stªs, y demás funciones, q. se ofrecieren a esta Stª iglª: 3 de Enero.

8-I-1711

Campaneros

Admite n otra vez a Paucino Asnar pº le advierten que se porte con atención y que trate “con reverencia a los Maytinantes y Residentes, como a los servidores de la Iglª (juzgo que abla del Sacristan Mayor, organista, y no me acuerdo, que otro, vease el diccº Iro): 8 de Enº contradixeron 2 vocales”.

//

“Jubilan a Francº Rigel, campanero como por premio. V Jubilaciones, ò à 8 de Enº”.

5-II-1711

*Capellanías del Obispo.**“Con este título se avian de fundar (no dice quantas) unas capellanias de las Haciendas del C. Capel: (...) 5 de Febrero.*

23-II-1711

*V. Cabalgaduras mulares.**V. Utensilios. 23 de febrero. (algo relacionado con el Syndico y que escriba S.I. a Madrid para facilitar los portes).*

3-IX-1711

*Capellanes del nº**Avia precedido convn especial, para ver si se le avia de perpetuar la Capellanía del nº, q. pedía Mn Antº Perez, y con el voto de S. Ilma y demás, decr. se vuelva à convocar: 3 de 7bre.*

19-XI-1711

*Capellanías del nº**Parece q. abla de estar en Acuerdo. Pretendia por Memorial del Ldº Ignº García la de tenor (musico de Elche): y decr. convn pª acordar: 19 de 9bre // decr. no ha de hazer, por no vacar al presente la Capellª de tenor, pero que acuarde en adelante, y se atenderán sus meritos: 23 de idê*

23-XI-1711

*Musicos instrumentistas**Subirán al organo en varias visperas solemnes el bajón el corneta y no se si otro y acompañaban al organista en un verso cada uno de los salmos, “en donde ciertamente lucían su habilidad”. Se avían descuidado en subir y decrv. Se le diga al Mº por el Sr presidente que de hoy en adelante quede a su cargo el que suban a los versos acostumbrados. 23 de 9bre “¡Este laudable hecho llegó a mi tiempo, y se ha quitado como también las hora de tercia a favordón que se yo por qué!”.*

23-XI-1711

*Musicos instrumentistas.**Subirán al coro en varias vísperas solemnes el baxón, el corneta y no se si otro y acompañaban al organista en un verso cada uno de los salmos, “en donde ciertamente lucian su habilidad”. Se avían descuidado en subir y decre. Se le diga al Mº por el señor Presidente que de hoy en adelante quede a su cargo el que suban a los versos acostumbrados: 23 de 9bre. ¡Este laudable hecho llegó a mi tiempo, y se ha quitado como también las de hora de tercia a favordón que se yo por qué!. DICC.V Mº de Capilla.*

30-XII-1711

*Culto divino y Coro formal**Renuevan el largo Acuerdo de 4 de Enº de 1710. sin reproducirlo pr menor: 30 de Xbre.*

1712

El DICC. señala que hay problemas de causas criminales hacia un Canónigo N.

1712 Guerra
Campanas Redención
V Felipe V

3-III-1712

Musicos

Les da el cabildo Licencia para ir a cierta procesión, V. viernes santo, ô á 3 de Marzo

1-XII-1712 (año capitular 1711?)

Capellanías del n°

Convñ (sede vacante) para dar, y perpetuar al Ld° Ant° Perez la Capellª del n° afecta a la voz de contra-alto: 1 de Xbre. Dansela, y se la perpetuan a 5 de idê. Este estaba provisto por el R. de una capellanía R. (lo alcancé contra-alto), y por el estar cerrado el paso con Roma, no podía tener la Bullas: dcr. Que luego que se abrá, las trayga: ibidê.

13-XII-1712

Capilla, porciones

Cencedenlas el cabildo: dà media a un musico nuevo: 13 de Xbre.

13-XII-1712

Capellanías del n°

La de tiple Que atendiendo la grande habilidad del Ld° Franc° Madrona, musico con voz de tiple, le dan y le asigna por salario las 25 Lr q. da la fabrica à la Capellª del n° de esta voz; y emdia porcion en la capilla de Musica, con obligan de assistir en los domingos, fiestas y dias de musica: 13 de Xbre.

1713

Capellanías de la Stª Iglª

La de Franc° Hernz y Ginesa Oliver V Organista 2dº, Ayudante de: ò unase todo.

1713 Guerra

Campanas redención de

V Felipe V unase todo.

1713

V. Cardenales

Se acepta el reconocimiento del Cardenal para el Obispo de Barcelona que solicitara Su Majestad el Archiduque Carlos.

23-VI-1713

Instrumentos músicos

Que se escriba al. Sr Viudes (A Madrid), para que compre dos ovueses, y que la Fabrica o Quinta Casa pague su importe: 23 de junio.

Fol 472 25-IX-1713. Viudes era síndico del Cabildo en Madrid por cuestiones relativas a la Universidad.

11-IX-1713

Instrumentos Músicos

Comín a un cagº pº tratar con el Mº de Capilla en punto a la Musica de obueses, y q. Los q. Han de tocarlos pasen à Murcia pª adiestrarse: 11 de 7bre.

Decrev que passen a Murcia el Mº de Capilla, dico Artixas y Luís Navarro baxòn a enterarse del Mº Monserrate como se tañen los obueses, y q. Como son menester para esto ocho días lo menos se les libre un doblon de a oco por el Sr Mayordomo, restrahendolo y solisite recobrarlo de la Fabrica (parece que era fuera de salarios), y se de al. Dchº maestro. El adiestrarse no se refiere aquí a los Músicos: 14 de 7bre// Escusase el Mº y se les de tan solo 12Lr à los otros dos de las 16Lr acordadas, que estas eran un doblon de a 8 entonces.

En Acta de 18-IX-1713, fol 471r

Mº de Capilla (por los justos motivos que pª ello tiene).

2-I-1713

Maytines, hora

Que aviendo el cabildo tenido noticia, que los Maytines (no dice mas) se han celebrado antes de hora: el Sr Presidente se informe, y verificado, los mande borrar a todos los que asistieron y multe al sacristán semanero por averlo ocultado, en lo que bien visto le fuere: 2 de enero.

1-VI-1713

Mº de capilla

Que no se le ponga presencia por los villancicos de Navidad y Corpus, sin Acuerdo del Cabildo. 1 de Junio

1-VI-1713

Mº de Capilla

Que no se le ponga presencia por los villancicos de Navidad y Corpus, sin acuerdo del Cabildo. 1 de Junio. DICC.V Mº de Capilla.

23-VI-1713

Cornèta

Admite el cabildo al Ldº Jph Catalá músico cornèta, à percanze en la forma acostumbrada, a fin de que se adiestre en en atril: 23 de Junio.

11-IX-1713

Cornèta

Lo era el principal el Ldº Pedro Artixas, y acogido el Licdº Jph Català y como este no estaba diestro avía en al coro de Musica disonancia: decr. que no toque la corneta el acogido, sino en aquello q. se lo diga Artixas: 11 de 7bre

13-XII-1713

Cornèta

Acogen al Licdº Jph Benlloch, músico corneta à percances, con la obligación de los otros acogidos: 13 de Xbre

13-XII-1713

Reparto infantes fol 485v

Se reparten las 40L del salario de los Infantes de colorado se reparten y libren en esta

forma:

Camacho el menor 9L

Fernando Albert 9L

Bartolomé Albert 9L

Frcº Gaga 4L 6s 8d, Fcº Soto lo miso, y a Tomás Romero lo mismo.

4-I-1714 Cambio de Idioma en el coro

Decrevt. etiam Que los estatutos del punto se traduzcan en idioma castellano cuya traducción cometen al Secretario pagandole el trabaxo

Decrevt. etiam Que de oy en adelante todo quanto se tratase en el coro assi de doblas, como de otras cosas que se anote en idioma castellano.

ACO. vol 17, fol. 2v, Acta de 4-I-1714

8-I-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Que todos los residentes agan inclinación al Gloria Patri (al margen)

Decrevt. etiam Que todos los residentes en el coro asta los infantes agan inclinación de caveza quitandose los vonetes

ACO. vol 17, fol. 4r, Acta de 8-I-1714

11-I-1714 Compra de Violón.

D. etiam visto el memorial puesto por el Maestro de Capilla: que cometen a los SS. Canonigos Pisana y Ruiz para que confieran con el Sr. Tesorero a fin de que se discurra arbitrio para comprar el Biolon que se vende, y gratificar a los musicos de Biolin, Biolon y Abuez, y discurrido el arbitrio se execulte Dicha gratificacion.

ACO. Vol 17, fol. 4 . Acuerdo de 11-I-1714

21-I-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que el Sochantre encomiende la Calenda diariamente por turno, cuidando que los dias de primª clase la cante qn. Tenga mejor voz.-

ACO. vol 17, fol. 92v , Acta de 21-I-1715

26-II-1714 Institución nuevos instrumentos

D. Que siempre y quando se celebre musica con instrumtº de cuerda assi en esta Srª Yª como en quales quiera de las Parroquias y Conventos de esta ciudad se lleve el clavicordio, y que para ello el maestro de Capilla componga musica especial.

D.E. que asignan al Ldº Pedro Artixas musico por tocat el Violon y abues, ocho libras de salario en cada un año; M. Ldº Luis Navarro musico por tocar el abues seis libras en cada un año, M. Ldº Pedro Gil musico por tocar el Violin, diez libras de salario en cada un año, y al Ldº Joseph Benlloch musico por tocar el otro violin otras seis libras (vuelta) de salario en cada un año: cuyos salarios se ayan de pagar una tercia de la Quinta Cassa y dos de la Fabrica.

D.E. que al Ldª Joseph Gil Pbro. Organista le asignan cinco libras de salario en cada un año por la conservación del clavicordio de cuerdas plumas y demas que

necessitare y que p^a dicho instrumento se haga una funda de paño, cuyo salario ha de pagar la Fabrica.

D.E. que comenten a los SS. Canonigos Ruiz y Pisana para que con recado del Cavildo digan al Maestro de Capilla Componga musica paraa todos los instrumentos con el clavicordio.

ACO, vol, fol. 16 y vuelta, Acuerdo de 26-II-1714

1-III-1714

En vista del fallecimiento el 20 del pasado mes de febrero que se agan exequias en esta St^a Ygl^a en la conformidad que se ejecutaron las muertes de las Sras. Reynas D^a Luisa de Borbon y D^a Mariana de Austria.

ACO. vol 17, fol. 20r, Acuerdo de 1-III-1714

8-III-1714.

Decrevt. Que todos los papeles y libros de laYgl^a se traygan del Archivo, y que en la mayor brevedad se tomen las quentas...

ACO. vol 17, fol. 20v, Acuerdo de 8-III-1714

4-V-1714 Renta del M^o de Capilla de Elche

Que el Lizd^o Campello ponga memorial. (al margen)

Decrevt. Etiam visto el memorial del Lizd^o Campello, que este ponga memorial en forma con todos los motivos y circunstancias individuales, que preseden para la renta del maestro de capilla de Elche y en su vista se acordará lo más conveniente.

ACO. Tomo 17, Fol. 32v, Acuerdo de 4-V-1714

4-V-1714- Presencia M^o de Capilla, Salario de violín y Elche

Concession de presencia al M^o de Capilla. (al margen)

Decrv. Haviendo sido oida la suplica del Maestro de Capilla: que se le conseden quinze dias de presensia, pro hac vice factum, p^a los villansicos del Corpus, y por quanto a significado que en la compossision de los Billansicos tiene agora mas travaxo, y a de menester mas tiempo respecto de los instrumentos nuevos, que el tiempo que hubiese de menester mas de los quinze dias lo dexan a su conciencia.

Contradicente a todo Domino Vizedo Maestre. Se salio el Sr. Vilanova y dio su voto Viudas. Se salio el Sr. Meca y dio su voto al Sr. Viudas.

Que se de al violinista un R. Cada dia. (al margen)

Decrevt. Etiam que por quanto se ha tenido noticia que al Lizd^o Pedro Gil musico Biolin le an llamado de Valencia, y para detenerle por la falta que haze para la fiesta del Corpus: que el Sr. Tesorero le de un real cada dia asta el caput Octava del Sr.

Que el Lizd^o Campello ponga memorial. (al margen)

Decrevt. Etiam visto el memorial del Lizd^o Campello, que este ponga memorial en forma con todos los motivos y circunstancias individuales, que preseden para la renta del maestro de capilla de Elche y en su vista se acordará lo más conveniente.

ACO. vol 17, Fol. 32v. Acuerdo de 4-V-1714

5-VI-1714- Salario violinista para evitar fuga.

Que se de al violinista un real cada dia. (al margen)

Decrevt. Etiam que el Sr. Sachhrista quintacasero, desde el dia de oy de al violinista en R. cada dia, asta tanto se junte la Parroquia p^a passarle el Salario, y que s e abonen a dicho Sr. Los reales que asta oy hubiesse dado a dicho violinista desde el ultimo dia de la Octava del Corpus dassd^o del Proximo.

ACO. Tomo 17, Fol. 40 vuelta, Acta de 1714.

13-VII-1714- Salario M^o de Capilla de Elche a expensas del Cavildo de Orihuela.

Que se obtenga dexreto para las 50 L. del M^o de Capilla. (al margen)

Decrevt. Etiam que se obtenga decreto del ordinario de las Cinquenta libr. Que el Cav^o anualmte. á asignado al M^o de Capilla de Elche para enseñar musica a los hixos de dicha villa.

ACO. Tomo 17, Fol. 46 v, Acta de 13-VII-1714

3-VIII-1714- Nombramiento de nuevo M^o de Capilla de Elche

Benef^o de Elche (al margen)

Decrevt. Etiam havd^o presedido convocacion que confiéren la Plaza vacante en la Parrochial de St^a Maria de la Villa de Elche por nuerte del Lcd^o Juan Berbeses su ultimo poseedor afecta al magisterio de dicha villa, al Licd^o (en blanco) Antolín Maestro de Capilla actual de otra villa por quanto à constado esta examinado y aprovado por los musicos y maestros de capilla de la St^a Ygl^a de Cartagena nombrados para el dicho examen, y que el secretario le de el titulo en la forma acostumbrada.

ACO. Tomo 17, Fol. 49 vuelta, Acta de 3-VIII-1714

4-VIII-1714 Licencia organista

Vespere

Musicos. Licencia para ir a Elche el organista (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial puesto por el organista de esta St^a Ygl^a que le dan permiso y licencia para que vaya a la fiesta de Ntr^a S^a de la Asumpcion de Elche, dexando el tiempo de la reincorporacion a su conciencia.

ACO. vol 17, fol. 51v, Acta de 4-VIII-1714

23-VIII-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Composición del coro de esta St^a Igl^a (al margen)

Que se hable en las sobre si componer el coro y trascoro.

ACO. vol 17, fol. 55r, Acta de 23-VIII-1714

25-VIII-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Con atención al anuncio de la llegada de un nuevo obispo el Ilmo Sr. Don Joseph Espexo y Cisneros (al margen)

Decrevt. etiam que mañana a medio dia se toquen las campanas solemnemente y acompañen las Parrochias, y comunidades, y para las quatro horas de la tarde se convide a la ciudad, Parrochias y comunidades para la posesión de este obispado, y te deum laudamus que se ha de cantar, y que a la noche se pongan faroladas en la torre noble, y el Sr. Mayordomo dé a los campaneros veinte reales, y que se toquen los ministriles en la torre.

Duro la vacante, dos años, 7 meses y 20 dias (al margen)

ACO. vol 17, fol. 56v, Acta de 25-VIII-1714

13-IX-1714 Libertad corneta

Sobre la libertad del Ldº Pedro Artijas. (al margen)

Decreret. etiam que el Sr. Sindico con recado del Cavº. Noticie al Prouisor que Pedro Artixas preso de la orden es el musico mas menesterozo en la Yglª y que hasse notable falta, que se sirva darle soltura para que assista mañana a la celebracion de la fiesta de la Smª Cruz.

ACO. Tomo 17, Fol. 60 v, Acuerdo de 13-IX-1714.

17-IX-1714 Funciones Música. Normas Coro.

(Intercalado en esta acta está el memorial de gastos de la cita anterior).

Decrevt. etiam que loan y aprueban el memorial de gastos echo por el Mº de Seremonias de la Posession de su Ilmoª y que el mismo quede para adelante sin innovación alguna perpetuante. Y en qualquiera otra posesión nadie ni el secretario aga los memoriales acordandolo antes el Ilte. Cavº y el deposito se aga en poder del Mº de ceremonias. Y que dicho maestro de ceremonias aga un tanto de dicho memorial de Posesiones y echo lo inserte el Secretario en el libro dietario para memoria en lo venidero.

ACO. vol 17, fol. 61v y 62 , Acta de 17-IX-1714

17-IX-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Se trata de la hoja (Vol 17, fol 61r y 61v) que fue añadida posteriormente en este lugar e intercalada dentro del Acta de Cabildo de 17 de Septiembre de 1714. En esta hoja que por cierto es reaprovechada, aparece la siguiente anotación con fecha de Abril de 1715.

Abril de 1715.

Salarios y porciones que se reparten y depositan en las posesiones de los SS. Obispos, Dignidades, canonicatos y prebendas del choro baxo.

Ver documento Posesiones 1714

ACO. vol 17, fol. 61r y 61v , Acta de 17-IX-1714

26-IX-1714

Misa de gracias por la toma de Barcelona. (al margen).

Para la mañana siguiente, y después de que se tenga noticia de demostraciones

de regocixo en las ciudades de Murcia, Alicante y otras. Por tanto que mañana se cante misa, Te Deum, etc.

ACO. Vol 17, fol. 63 v, Acta de 26-IX-1714

8-X-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Salve y misa de la V. SS^{ma} de monserate por haver baxado el Rio (al mergen)

Salve esa tarde y misa a la mañana siguiente).

ACO. vol 17, fol. 65r , Acta de 17-IX-1714

17-X-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que los mayordomos del punto anoten las faltas que hizieron los músicos instrumentistas asalariados en los dias y actos de su obligación y en particular en las Vesparios (visperas?), y Aniversarios que se celebran por sus Mgdes., SS Obispos y SS. Capitulares, en las Procesiones de fuera y claustrales, en las que deven tocar los ministriles; multandoles por acda una falta tres sueldos irremisiblemente sino es, con justa causa, que conste a dichos mayordomos: cuyo apuntat^o entregaran al Sr. Quinta Casero que por tiempo fuere para que la cantidad, que cada uno huviere perdido se la retenga descontandola de la ultima terzia que la quinta casa les corresponde por salario: Por quanto se à advertido faltan a muchos de los dichos actos de su primera obligación. Cuya resolucion entrará el Secretario a dichos mayordomos para su observancia y cumplim^o y que estos cobran de la Fabrica el salario de 20 reales que anualmente se les tiene señalado por este apuntam^o.

ACO. vol 17, fol. 66v , Acta de 17-X-1714

29-X-1714 Que venga muchacho con voz de tiple de la Huerta de alicante.

Que se solicite venga el tiple q. dize el M^o de Capilla de la Huerta de Alicante (al margen)

Decrevt. etiam hoido la noticia que el maestro de capilla a dado de que en la huerta de Alicante se alla un muchacho con voz de tiple, que conceden al dicho maestro de capilla el que solicite hasta venir dicho muchacho y venido lo examine y oida la relacion acordará el Cav^o lo mas convte.

ACO. vol 17, fol. 68v y 69r , Acta de 29-X-1714

5-XI-1714 Musico de clarín y voz

Que el M^o de Capilla examine al musico de clarin. (al margen)

Decrvt. Que conceden a los SS. Canonigos Pisana y Villafranca para que agan que el maestro de Capilla examine al musico de clarin assi de la musica de dicho instrumento como de la voz y estando diestro, y teniendo buena voz para el coro desde agora quede admitido.

ACO. Tomo 17, Fol. 69 v,
Acuerdo de 5-XI-1714.

8-XI-1714 Salario de clarín y sochantre. Violinista y compra de violín

Musico de clarin q. se le admite y le asigna de salario 25 L. y 20 de Fabrica. (al

margen).

Decrevt. etiam havdº hoido la relacion de los SS. Canonigos Don Luis Pisana, y Dn. Thomas Ruiz y Villafranca, comisarios nombrados para lo infraescrito, por la qual aconstado que havdº examinado el Maestro de Capilla a musico de clarín le ha allado diestro y havil en la musica de dicho instrumento y tambien con notable voz de sochantre por lo que dicho maestro es de sentir se puede admitir aA Ilte. Cavº casi por lo que compodra la capilla la havilidad y intrumendº como por lo que necessita el coro isquierdo de semejante voz: Por tanto que admiten al dicho y le asignan de salario annual veinte y cinco libras que son las que paga la mensa a la capellania del Numero que tiene encomendad Mosen Miguel Llopis Yque se proponga en la primera parrochia dicha havilidad afin de ingeniarle de la fabrica treinta libras mas de salario annual.

Dio su voto el Sr.Maestre escuelas al Sr. Pisana.

Musico de violin q. le agan venir. (al margen)

Decrevt. Etiam que el Sr. Canonigo Viudes escriba a Mosen Berenguer en nombre del Cavº para que luego, luego haga venir al Musico del violin que se alla en dicha ciudad estudiando y que si en dicha ciudad se encuntra un Biolin de garbo lo compre.

(El Licdº Juan Berenguer regía las Mayordomias de Alicante en 1711-12, como se lee en ACO. Tomo 17, Fol. 76 vuelta. J-415).

ACO. vol 17, fol. 70v y 71r , Acta de 8-XI-1714

13-XI-1714 Infantes

Decrevt. etiam havdº hoido la relacion que ha hecho el Sr. Canonigo Villafranca: que admiten a percanses al Lizdº Francº franco, hixo de Christoval, y que a Juan Franco, hermano del dicho Francº se le esperanze diciendole que el dia de Stª Lucia se celebra Cavº Gl de Ynfantes, y que en él se le admitiría.

ACO. vol 17, fol. 72v, Acta de 13-XI-1714

13-XI-1714 Infantes

Decrevt. etiam havdº hoido la relacion que ha hecho el Sr. Canonigo Villafranca: que admiten a percanses al Lizdº Francº franco, hixo de Christoval, y que a Juan Franco, hermano del dicho Francº se le esperanze diciendole que el dia de Stª Lucia se celebra Cavº Gl de Ynfantes, y que en él se le admitiría.

ACO. vol 17, fol. 72v, Acta de 13-XI-1714

6-XII-1714 Infantes

Decrevt. etiam hoido el memorial puesto por Josepha Ruiz viuda en el que suplica se admita a percanses a un hixo suyo que ha sido Ynfantillo en esta Stª Yglª que el dia de Stª Lucia se tratará sebre este punto con informe del Maestro de Capilla.

ACO. vol 17, fol. 78r , Acta de 6-XII-1714

13-XII-1714 Cabildo de Infantes.

Decrevt. etiam que dan la cota de colorado que vaca por Camacho el Menor,a Juan

Franco.

Decrevt. etiam que reparten las cuarenta libras del salario de los Ynfantes en estas formas. a fernando Albert, y a Bartolo Albert hermanos quinze libras entre los dos, a Juan Franco otras quinze libras de salario, y las restantes diez libras se repartan rataproporcion entre los demas.

Decrevt. etiam que entrando a servir de morado el muchacho que ha propuesto el Sr. Canonigo Ruiz, dan la cota de colorado al Yxo de Juan Matias.

ACO. vol 17, fol. 78v , Acta de 13-XII-1714

17-XII-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Fiestas de N^a S^a de Monserrate

Decrevt. que el Sr. Mayordomo subvenga por una parte veinte y quatro libras a los Musicos por la asistencia a las fiestas de Ntr^a Sr^a (...).

ACO. vol 17, fol. 78v , Acta de 17-XII-1714

29-XII-1714 Funciones Música. Normas Coro.

Se mandan imprimir los estatutos

ACO. vol 17, fol. 81r , Acta de 29-XII-1714

3-I-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Decreverunt etiam que se le advierta al M^o de Capilla que todos los sabados en la misa de la Virgen se cante por su turno, el Ô admirable Sacramento en esta S.I.

ACO. Tomo 17, fol. 87, Acuerdo de 3-I-1715

8-I-1715 Maiordomos del Punto y Ubicación de la Capilla de Los Reyes.

Decrevt. etiam que estabelcen a Dn. Adrian Viudes y a los suyos en el ius sepeliendi de la Capilla de los Reyes y de Sn. Antonio de Padua, con tal que hagan el cargm^o del censo, de cian libras del Principal p^a misas merpetuas.

ACO. vol 17, fol. 85v , Acta de 8-I-1715

Nombran Mayordomos del punto a los Lizdos. Igancio Pujol y Fernando Llopis Pbro.

ACO. vol 17, fol. 87r , Acta de 8-I-1715

8-I-1715 Te Deum. Futura de plazas de bajón.

Esta resolucion está revocada con otra tomada en 23 de Dize. de este año. (al margen)

Decrevt. etiam habd^o oido el memoriar puesto por Gaspar Ontiniente musico de Vajon, en que suplica que en atencion a su crecida edad y haver servido en esta St^a Ygl^a cinquenta y quatro años, y hallarse con algunos accidentes, tenga a bien, el Ilte. Cavildo el Jubilarle, y dar la futura de dicho empleo al Lizd^o Antonio Ontiniente su hixo musico del mismo instrumento idoneo y suficiente, p^a que con esta conveniencia pueda ascender a las sagdas ordenes, que tanto desea y solícita. Por tanto adviniendo a dicha suplica que nombra por substituto del dicho suplicante en el referido empleo del bajon al dicho Antonio Ontiniente su

hijo, con tal que muerto el dicho Gaspar ontiniente aya de passar a la Plaza de este el Lizdº Luis Navarro musico actual de vajon con el mismo salario que oy tiene dcho Gaspar Ontiniente, yel dicho Lizdº Antº Ontiniente aya de entrar en la Plaza de bajon que oy ocupa el dicho Lizdº Luis Navarro, con la misma renta, o salario que dicho navarro actualmente tiene.

ACO. vol 17, fol. 87r y v , Acta de 8-I-1715

4-II-1715 Salarrío por segundo año a instrumentos nuevos.

Decrev. Etiam en vista de la relacion hecha por el Sr. Cangº D. Thomas Ruiz y Villafranca; que (vuelta) señalan a Joseph Benlloch violinista treita y dos libras de salario, a Pedro Artixas por el violon ocho libras de salario, a Luis Navarro por el Abue seis libras de salario, y al Licdº Joseph Gil organista, por el clavicordio dos libras de salario annual, y que estas se paguen de las que la Parroquia aprovo y puso la Parroquia, y a su proporcion la quinta cassa.

ACO. Tomo 17, Fol. 93 y v, Acuerdo de 4-II-1715.

25-II-1715 Órgano

Decrevt. Havdº oido la relacion del Sr. Villafranca en razon del cumplimiento del organista al Organo: que nombra a los Sres. Sachriste, Arzediano y Villafranca pª que se confieran con (vuelta) el Mº de capilla, mus. M.Josea?, y dicho organista afin de remediar dicha omicion, y aplacar los clamores de los Parrochianos.

ACO. Tomo 17, Fol. 99 y v, Acuerdo de 25-II-1715.

28-II-1715

Decrevt. visto el memorial puesto por Christoval franco Padre de Juan Franco Infantillo de colorado en que suplica se le assista con el salario de su hixo para vestirle por estar desnudo: que el Sr. Canonigo Pissana libre la mitad del salario.

Decrevt. etiam que dar la cota de morado que vaca por franco

i

a

Decrevt. etiam que dar la cota que vaca de colorado por fianza o Ganga al hixo del Sr. Matias.

ACO. vol 17, fol. 99r , Acta de 28-II-1715

11-VI-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Nombres de los q. han de llevar las andas y bancos el dia de Sr.

ACO. vol 17, fol. 122v, Acta de 11-VI-1715

15-IV-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Se manda al mayordomo de Monforte

Despachar el cais de cevada a 18R.

Despachar el cais de trigo a 48R.

Por quanto se experimenta en el Choro mientras se celebran los Divinos

officios, saliendo los residentes del Choro bajo, ô a decir misa, o con otros pretextos, por lo que muchas veces no hay quien salga al facistol, ni menos atomar las capas en la missa conventual y Visperas siendo assi que las Capellánias del Rl. Patronato estan fundadas ad Pondus Chori: Por quanto decrevt. que ningun residente capr. Del Rl. Patronato havdº entrado en el choro, salga deel mientrase celebra los Divinos officios ni a decir misa privada ni con otro motivo que no sea participandolo al Sr. Presidente Por medio de un Infantillo que llevara la respuesta, y al Apuntador que no siendoen esse modo, siempre que saliere del choro quqlquiera de los dichos capellas. Estando vivo, se le borre la distribucion tocante a esa hora, sin oir el motivo que fuera.

ACO. vol 17, fol. 104r y v , Acta de 15-IV-1715

15-IV-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Problemas económicos de la madre del Chantre según memorial puesto por el hermano de este Salvador Ossorio.

ACO. vol 17, fol. 103v , Acta de 15-IV-1715

26-IV-1715 Bulas Capellán Real

Congregados en el trascoro por la mañana haviendose celebrado los Divinos officios Comparecio el Lizardo D. Pedro Alonso Pbrº y hizo Presentazon. De las Bullas de su Santidad, letras de relacion y mandato de mitendo in Possesionem de la Capilla del Rl. Patronato vacte. en esta Stª Iglª por muerte del Lizardo D. Joseph Pasqual despachadas a favor dedicho Pedro Alonzo...

ACO. vol 17, fol. 105v y 106r, Acta de 26-IV-1715

27-IV-1715 Bulas Capellán Real Contralto

Congregados en el trascoro por la mañana haviendose celebrado los Divinos officios Comparecio el Lizardo Antonio Perez Pbrº y hizo Presentazon. De las Bullas de su Santidad, letras de relacion y mandato de mitendo in Possesionem de la Capilla del Rl. Patronato vacte. en esta Stª Iglª porfin y muerte del Lizardo D. Juan Llopis su ultimo poseedor, despachadas en favor del Lizardo Antonio Perez, las quales recibio...

ACO. vol 17, fol. 106r, Acta de 27-IV-1715

27-IV-1715 Bulas Capellán Real Tenor

Vespere (al margen)

Congregados en el trascoro por la mañana haviendose celebrado los Divinos officios Comparecio el Lizardo Joseph Val y hizo Presentazon. de las Bullas de su Santidad, letras de relacion y mandato de mitendo in Possesionem de la Capilla del Rl. Patronato vacte. en esta Stª Iglª por muerte del Lizardo Joseph Gonzales su ultimo Posseedor, despachadas en favor de dicho Joseph Val, las quales recibio...

ACO. vol 17, fol. 106v, Acta de 27-IV-1715 Vespere

28-IV-1715 Posesión Capellán Real

Conceden la capellanía a Pedro Alonso y en atención a su súplica *se le conceden ropas moradas sin que por ello preceda a los capellanes mas antiguos aunque lleven ropas negras.*

Se nombró comisionados para dicha posesion a Dn Bernardino de Albalá y Lizdº Fernandº Llopis capellanes del Rl. Patronato.

Se sentó en la silla sexta del cuerno izquierdo de dicho choro.

ACO. vol 17, fol. 107r, Acta de 28-IV-1715 Vespere

29-IV-1715 Posesión Capellán Real Contralto

Bullas de Mn. Antonio Peres contralto (al margen)

Conceden la capellanía a Antonio Peres y en atención a su súplica *se le conceden ropas moradas sin que por ello preceda a los capellanes mas antiguos aunque lleven ropas negras.*

Se nombró comisionados para dicha posesion a Ignacio Pujol y Christoval Marin Cap. del Rl. Patronato.

Se sentó en la septima silla del querno derecho de dicho coro.

ACO. vol 17, fol. 108r y v, Acta de 29-IV-1715

30-IV-1715 Posesión Capellán Real Tenor

Bulas de Capllª Real a favor de Mn. Joseph Val (al margen)

Conceden la capellanía a Joseph Val y en atención a su súplica *se le conceden ropas moradas sin que por ello preceda a los capellanes mas antiguos aunque lleven ropas negras.*

Se nombró comisionados para dicha posesion a Ignacio Pujol y Christoval Marin Cap. del Rl. Patronato.

Se sentó en la septima silla del querno Izquierdo de dicho coro.

ACO. vol 17, fol. 109r, Acta de 30-IV-1715

28-V-1715 Música de Navarro. Licencia V. Corpus.

Decrev. Havdº oido la relazn. Hecah por el Mº de Capilla por la que ha significado la necesidad de que se copie y enquaderne una recopilazn. Que tiene trabajada de musica pª esta Stª Igª respecto a que esta por quadernos, y estos muy arriesgados a perderse: Por tanto que se enquadernen y se copien en devida forma, y lo comenden a dicho Mº de Capilla, y el gasto se pague de la fabrica (vuelta) solisitanto el Lizdº Alfosea nombrado pª semejantes asumptos.

Decrev. Etiam conceder 15 dias al Mº de Capilla de presencia que dice necessita pª trabajar los villancicos del Corpus, dexandolo a su conciencia.

ACO. Vol 17, fol. 115r y v, Acta de 28-V-1715 J-454

22-VII-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. et. Que assi los residentes como los Acogidos de esta Stª Ylª assistan los lunes, jueves, Sabados y dias de Domingo y Fiestas al Choro todo el dia, y los sabados a la missa de la Virgen y en su defecto se les multe desde agora en seis dias por cada vez, y los capellanes assi del Rey como del numº y acogidos

no firmen missa alguna in nigris, sino es vestidos de coro.

Decrevt. etiam. que assi los Capellanes del Rey, del numº asistentes de la Capilla Mar., organista, sacreistan mar. Y los colectores de oja solamente firmen en el Segdº quaderno, y los acogidos en el tercero, y los otros han de celebrar en el Rossº o Animas.

ACO. vol 17, fol. 134v, Acta de 22-VII-1715

22-VIII-1715 Problemas corneta y bajón.

Decrevt. Etiam visto el memorial del Lizdº Pedro Artijas corneta y Luis Navarro bajonista, que el Sr. Sindico de recado de parte del Cavº. Al Sr. Prouisor para que les atienda sobrela Dependª que les detiene en esta Stª Ygª retirados.

ACO. Tomo 17, Fol. 142. Acta de 22-VIII-1715

22-VIII-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Recopilaz. De los gastos extraordinarios que sehan ofrecido a esta Stª Ygª; estado de sus rentas desde el año 1707 asta el de 1714; Y de lo que se a beneficiado en sus rentas la mensa capitular en el tpo. de la ausencia de los Sres Capitulares que han dexado de residir en dichos ocho años.
(ocupa hasta el folio 148)

ACO. vol 17, fol. 142v, Acta de 22-VIII-1715

12-IX-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que todos los residentes y acogidos de esta Stª Yglª assistan a la perceppcion de missas y percanzes rebestidos de coro y no in nigris ni en otra forma.

D. etiam Se aumenta a 1 sueldo la multa por no asistir al coro los dias señalados antes, puesto que el personal persiste en su falta.

ACO. vol 17, fol. 151v y 152r, Acta de 12-IX-1715

25-IX-1715 Funciones Música. Normas Coro.

El Obispo informo desde alicante en carta d. 23 de Sep. que por orden de su Magestad se realice un informe sobre el nombre, origen, edad, tiempo que disfruta en posesion y por quien fueron presentados y en qué grado se halla y en qué Univd. lo Obtuvieron, y que se remita a su Ilustrisima.

ACO. vol 17, fol. 156v, Acta de 25-IX-1715

30-IX-1715 Funciones Música. Normas Coro.

Orden para que se componga el coro y silleria nuevo.

ACO. vol 17, fol. 156v, Acta de 30-IX-1715

2- X-1715

DECREVT. Que para el mayor culto y decencia de la iglesia el mayordomo del punto lleve apuntación aparte de todos los asalariados de la fábrica anotando por servicios las faltas que hiciere cada uno en los días de su obligación.

Y que se le dexando de ello para la rebaja al fabriquero, el qual no pague los salarios asta echa esta diligencia.

Entró el Sr. Perpiñán

ACO. vol 17, fol. 163v, Acta de X-1715

7-XI-1715

DECREVT. Habiendo oído la súplica del maestro de capilla, que le conceden quinze días de presencia para hazer los villancicos de Navidad, dexando a su conciencia sin necesitare menos.

Entró el Sr. Claramunt.

DECREVT que admiten a Pedro Fortunatu Catalán por violinista de esta Sta. Iglesia en con el salario que se asignó al antecedente músico de violín.

DECREVT. Etiam que el maestro de capilla haga música con instrumentos, con los quales se cante todos los días clásicos, y para que se ponga en ejecución lo cometen al Sr. Villafarnca.

Entro el Sr. Perpiñan.

DECREVT ETIAM. Que se convoquen para el primer cabildo para oir la relación de los señores arzediano y doctoral en punto de la comission que se les dio para advertir al maestro de capilla cumpla con la obligación de enseñar a los infantes y demás que a su cargo están.

Entro el Sr. Viudez

ACO. vol 17, fol. 165, Acta de 7-XI-1715

18-XI-1715.

DECREVT ETIAM.

Precedida comunicación y pres tratados para lo bajo escrito en los dias onze y catroze de los corrientes; y el tercero y último en el día de hoy; habiendo obtenido el ilustre cabildo a su petizion y suplica de la santidad de clemente undecimo que oy rige y gobierna la santa iglesia católica romana su data en Roma a veinte y tres de setiembre de este año mil setecientos y quinze en atencion exclusiba a las acrecencias de las rentas y frutos distribuidos por ausencia de los señores prebendados ausentes en la passada turbación y partidos entre los señores Dignidades y canónigos presentes, en que su santidad y sede apostólica confirma loa y aprueba el estatuto por dichos señores del cabildo establecido en diez de marzo del año pasado mil setecientos ocho, con las cláusulas y modificados que su tenor literal contiene y se halla archivado en forma de breve en el archivo de esta Santa Iglesia le admitieron dichos señores haziendo y celebrando como es de costumbre, ofreciendose y obligándose a mantener y hacerla observar semejante disposición estatutaria, bajo el prestado juramento al ingreso de sus prebendas, y es de costumbre prestarlo con la observancia del dicho y otro estatutos y estilos, y costumbres de dicha iglesia. Y particularmente el que dispone de fructibus non percipiendis in absentia; declarando assimismo dichos señores que por dicho estatuto y su confirmación apostólica por la presente admission no ha sido ni sera derogar el estilo, practica y costumbre inmemorial de asistir a los señores dignidades canónigos

que han sido llamados y extraídos, y que en adelante lo fuesen por la potestad económica de su magestad puesta para este caso quieren se observe y mantenga dicha práctica y estilo y también los casos prevenidos en el mismo estatuto y fundamento de la iglesia como no se opongan al dedichos llamamientos por potestad económica, porque este caso por singular, tan justo y a la razón conforme debe exceptuarse y permanecer en su fuerza y valor sin la menor novación en lo estilado ni novedad. Y por quando el expressado estatuto y su confirmación et estilo y práctica observada de repartirse en esta iglesia entre estos señores dignidades y canónigos y demás residentes los frutos del trigo y cebada de los graneros de esta ciudad y su huerta, el aseyte de diezmo de la almasara de dicha ciudad. Propia de dichos ilustres señores. La porción del préstamo del aseyte de la villa de Elche, el Lino dezimal de Orihuela, repartiéndose entre los residentes dichos esquimos, sobre cuya disposición y reparto en la cota, no está bastantemente prevenido ni prescrito, tanto motivo a la variedad en su computo como parece de los exemplares de los libros de repartimientos de lo que escribió el Sr. Joseph Alenda canónigo de esta santa iglesia que se haya en el archivo librando a unos más de lo que se les debía y a otros menos según el goze de sus prebendas y a estos satisfacerlos en dinero Lo que se les dio menos en frutos. Por tanto decreverunt etiam en que del presente día de oy en adelante, los señores partidores de cabildo dividen y se repartan los dichos frutos a la proporción y cota de la dotación de prebendas según las letras de fundamento de esta santa iglesia esto es a la Pabordia, que se halla dotada en 441 libras 5 reales 10 dineros se le den en frutos dos canonicas porciones y catorce dezimas quintas partes de otras porción canonical; = a cada una de las quatro dignidades que hallan dotadas en 300 libras sea su repartimiento dos porciones canonicas = cada una de las diez y siete canongias que tienen por dotación 150 L. Tengan una porción canonical = a cada una de los beneficiados hebdomadarios que tienen de dotación 99 L. 10 reales 5 dineros se le repartan por dos tercios de una porción canonical = a los beneficiados diaconil y subdiaconil que cada uno se halla con dotación de 81 libras 3 reales 9 dineros y cada una de las doze capellanias del rey, que de dotación tienen ochenta libras se le repartan a cada una de dichas catorce prebendas media canonical porción y una decimo quinta parte de otra porción que todas hazen suma de 38 porciones canonicas y una decima quinta parte.=

Pormanera que si la porción fuese de quinientos setenta y un sueldos se repartan por las dichas 38 porciones y una decima quinta parte, vendrá a tocar a la pabordia por tres porciones menos una decima quinta parte 44 reales a cada dignidad 30 reales a cada una canongia 15 R, a cada beneficiario hebdomadario 10 reales al diaconil y subdiaconil cada una capellania 8 R. que importara hecho el legitimo calculo los 571 reales, y atendiendo asimismo que por las dichas letras de fundamento de dichas santa iglesia no está con total claridad especificado lo que ganan a cada uno de los señores prebendados en el manual de horas, como distintamente lo declara en el canonical ni se advierte novedad alguna en contar las horas canonicas despues de erigida en catedral esta santa iglesia. Lo que al contrario se nota en las horas manuales habiéndose contado en algún tiempo treinta sueldos al mes por canonical porción despues cien sueldos se contaban en cada mesada y al presente quarenta sueldos por mesada que caben por cada un día 16 dineros a los beneficiados y capellanes con muchos dineros que repartidos en primera tercera y sexta novena completas missa visperas salves, processiones missas de nuestra señora in sabato y de san

sebastian solo cabe alguna meaja por cuyo corto interes se advierte poca asistencia a las horas manuales.

Por tanto decreverunt que desde el primero dia del año 1716 se aumente la distribucion de horas manuales contandose cada dia dos sueldos por canonical porcion y a las dignidades por dobleria, a los beneficiarios y capellanias un sueldo; por manera que en messadas de treinta dias tenga cada una de las cinco dignidades ciento y veinte sueldos, cada canongia sessenta sueldos y cada beneficio y capellania treinta sueldos y en messadas de treinta y un dias se cuente aumentando esta correspondencia asi a la dignidades canongias beneficiados y capellanes pues en razon tengan por cada dia el correpondiente estipendio y assi mismo por faltas se cuente en las mesadas quatro dias. Al señor dignidad en cada hora anual, dos al señor canonigo y uno al beneficiado y capellan=
(...)

ACO. vol 17, fol. 167v y ss, Acta de 18-XI-1715

5-XII-1715 Capellanía de Tiple Vacante

Decrevt. etiam haviendo oido la rellazon. Del Sr. Doctoral por la que ha constado la atenzion de su Ilus^a en punto de quedar a su cargo la solissitud de sugeto para la Cap^a de tiple que vacca en esta St^a Y^a que se le de las gracias a su Il^a encargando lo mismo al maestro de capilla, y al Sr. Cang^o La Salla que se halla en Madrid.

ACO. vol 17, fol. 174r, Acta de 5-XII-1715

13-XII-1715 (Santa Lucía) Música Navarro. Infantes. Diácono y Arpista.

Decrevt. havd^o oido la relacion del Lizard^o Matias Navarro maestro de Capilla de esta St^a Y^a en haver dediacdo al Cav^o el libro de musica que ha trabajado; Que el Sr. Mayordomo le libre veinte y quatro libras; y las recobre del trigo que queda en el granero.

Decrevt. etiam que admiten para la cota de colorado a Ant^o Salvador.

Decrevt. etiam que reparten las quarenta libras de los infantes en esta forma a Bartolome Albert Quinze libras, In^o Franco Quince libras, y las restantes entre los demas igualmente.

Decrevt. etiam habd^o oido los memoriales puestos por los Lidos. Vicente Segarra, y Lerio Gallardo musicos, y en execucion que coram capitula habido el Lizard^o Mathias Navarro Maestro de Capilla; Que asignan al dicho Lizard^o Lerio Gallardo las veinte y cinco libras que corresponde la fabrica a la Capellania vacante por muerte de mos. Bevolant y al Lizard^o Vicente Segarra las otras veinte y cinco libras que corresponde la mensa capitular a dicha capellania las cuales ayan de ganar asistiendo al coro y por distribuciones.

ACO. vol 17, fol. 175v y 176r, Acta de 13-XII-1715

16-XII-1715 Violinista

Decrevt. Que el Sr. tesorero Quintacasero restraiga al musico de violin nuebamente entrado seis pesos para aiuda a vestirse estas fiestas.

ACO. vol 17, fol. 176r, Acta de 16-XII-1715

19-XII-1715 Ayuda a castración del infante Symon Guillem

Decrevt. etiam visto el memorial puesto por Joseph Guillem; que el Sr. Maiordomo le socorra con cien Reales para aiuda a la Curazon. De su hijo que ha castrado p^a servicio de esta St^a Y^a. Que con su recibo se le pasaran a dicho Sr. enquenta.

ACO. vol 17, fol. 177r, Acta de 19-XII-1715

23-XII-1715 Infante y anulación futura de bajón.

Decrevt. etiam havd^o oido el memorial Puesto por Fernando Albert Infante que ha sido de esta St^a Y^a que le admiten a Percanzas con las obligaciones de los Acogidos

ACO. vol 17, fol. 178r, Acta de 23-XII-1715

23-XII-1715 Infante y anulación de futura de bajón.

Se suspendio la futura de bajon al hijo de onteniente (al margen)

Decrevt. etiam que por qt^o con resolución de ocho de En^o de este año se dio a Ant^o ontiniente la futura del salario de Vajon asignado al Lizd^o Luis Navarro, que por los respectos bien vistos al Iluste. Cav^o se suspenda dicho acuerdo, y no se proponga en Parroquia y se anote a la margen de aquel esta disposición.-

ACO. vol 17, fol. 178r, Acta de 23-XII-1715

29-XII-1715 Despido del Infante Romero y Norma Coro

Decrevt. que por desatento despiden a Romero, y que para escarmiento de los demas se le quite publicamente la cota.

Decrevt. que los señores Capitulares esten con gran quietud y silencio en el Coro, y los Sres. que tienen capas de la misma forma, y sin tomar tabaco.

ACO. vol 17, fol. 178v, Acta de 29-XII-1715

2-I-1716 Infantes

Decrevt. etiam que el M^o de Capilla y Mos. Ignacio Pujol solisiten infantes para morado.

Decrevt. etiam que admiten para cota de morado a Joseph feceria

ACO. vol 17, fol. 179r y v, Acta de 2-I-1716

3-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que el Sr. Maestre advierta a los Prebendados del Coro bajo la

obligacion que tienen de celebrar los maytines assi en Verano como invierno a la media noche, porque sus capellanias lo son ad Pondus Chori; y que no executandolo assi se les multara, Y el Ilte. Cav^o tomara otra providencia a fin de que se ceelbren los maytines en todo tiempo a la media noche.

ACO. vol 17, fol. 180r , Acta de 3-I-1716

4-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que los Sr. Capitulares y demás residentes entren en el Choro con toda veneración haciendo genuflexión al SSm^o cortesía a la Virgen, al Sr. Presidente y demás Sr. Capitulares de su vanda, y despues a los de la otra vanda, estando el Sr. Presidente y demás Sr. Advertidos p^a corresponder y que para que todos lo observen lo execute assi el M^o de Seremonias.

ACO. vol 17, fol. 180v , Acta de 4-I-1716

7-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Llama el Consejo de Castilla al Provisor de su Ilustrísima.

ACO. vol 17, fol. 181r , Acta de 7-I-1716

8-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que el Dr. Rocamora colector de oja acuda al granero al tiempo de la venta de la oja, para que no se venda alguna a gr. deua desago.

ACO. vol 17, fol. 181v , Acta de 8-I-1716

10-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. que cometen al Sr. Arzediano haga hazer los vancos que ha discurrido para oir el Ilte. Cavildo los sermones fuera del Coro, y los de la Capilla Mayor.

ACO. vol 17, fol. 181v , Acta de 10-I-1716

14-I-1716 Obras en Anteaula. Multa a capellán.

M^o de Capilla (al margen)

Decrevt. que sin embargo de tener acordado el Ilte. Cavildo que el M^o de Capilla de Lission de Solfa en la ante Aula Capitular, que por la incomodidad de dicho puesto, y haverse de hacer en ella el camarín de N^a S^a del Ross^o; Que durante dicha obra de Lission a los Infantes y demas de la Yg^a en su cassa asta otra orden del Ilte. Cavildo.

Decrevt. etiam (contiene el proceso al Bd^o Manuel Martínez para que cumpla la residencia y demás oblig. de su capellanía sin multa).

ACO. vol 17, fol. 183v , Acta de 14-I-1716

15-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Contiene el nombramiento de capas para todo el año.

ACO. vol 17, fol. 183r y v , Acta de 15-I-1716

27-I-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que todos los residentes del Coro bajo salgan al facistos a todas las lecciones, y sin solideo; y que se notifique al maiordomo del punto para su observancia.

Conceden arrendamiento de los diezmos del menudo de varios pueblos: Callosa, Orihuela, Dayas, Almoradí, Albatera, Camino de Murcia, Bigastro, Cox y Granja.

ACO. vol 17, fol. 186v , Acta de 27-I-1716

29-I-1716 Informe Salarios Fábrica

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que los maiordomos del Punto anoten las faltas de los musicos instrumentistas asalariados de la Fabrica y Quinta Cassa, y por tercias se entregue un tanto al Sr. Quinta Casero y otro al fabriquero, reservandose el Sr. Quinta Casero el importe para que el Ilte. Cavildo resuelva lo que se devera executar.

ACO. vol 17, fol. 189v , Acta de 29-I-1716

5-II-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Por la noticia del Parto de la Reina mañana jueves se cante un Te Deum Laudamus repique de campanas y Luminarias en la torre.

ACO. vol 17, fol. 190v, Acta de 5-II-1716

19-II-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que el Sr. Capsuero haverigue el Punto de los intestados, y de lo que resultare de cuenta en el Archivo para, que se execute lo mas conveniente.

ACO. vol 17, fol. 193r, Acta de 19-II-1716

9-III-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam havdº oido la duda del Mº de Ceremonias en Punto de la celebracion de la missa de Animas, que se celebra los Lunes, y no puede celebrarse en dichos dias clasicos, que haga un Papel de las dificultades que se le ofrecen y en su vista se determinará lo mas conveniente.

ACO. vol 17, fol. 197r, Acta de 9-III-1716

5-III-1716 Tenor sustituto de sochantre primero

Decrevt. etiam habdº oido el memorial Puesto por Mos. Pedro Hernandez tenor de esta Stª Igª en que seplica se le añada alguna Porcion a su salario en vista de la asistencia continuada al Coro, y demas motivos que alega; Que se le asignan ademas de su salario Veinte y cinco sueldos acda mes, que ha de pagar el Sr. Maiordomo por meçadas, que es la mitad de los cinquenta sueldos que cada mes persibe Mos. Vicente Pujol Sochantre, respecto a que dicho Mos. Pedro Hernandez suple las faltas de aquel; con la obligacion de haber de cuidar de los

Infantillos de esta Stª Yglesia. Y que los Sreñores Sachriste y Arzediano llamen al Archivo a Mos. Ignacio Pujol hermano de dicho Vicente y con los mejores medios le noticien esta resolucion.

ACO. vol 17, fol. 196v, Acta de 5-III-1716

15-IV-1716 Arpista

Futura de arpista a Lerio Gallardo (al margen con dibujo de arpa)

Decrevt. En considerazion de los muchos años, y accidentes con que se halla Pedro Mena Arpista de esta, Stª Ygª Que le imposibilita al entero cumplimtº de dicho su oficio y en atencion a los servicios que tiene echos el Lizdº Lerio Gallardo Clerigo de menores, el qual según la relacion del Mº de Capilla se halla apto para exercer dicho empleo: Que le hazen gracia de la futura de el al referido Lerio Gallardo, sin salario alguno, asta el fallecimiento de dicho Pedro Mena: Y le suspenden el de Veinte y cinco Libras que le asignaron dichos Ilustres Sres. en el Cavº de treze de Dize. del año Passdº. mil setecientos y Quinze, en que le hicieron grazia de la ausencia y justos impedimentos de dicho Pedro Mena, en el mencionado empleo, respecto de haverse de ganar dicho solio, assiendiendo al Coro, Lo que dicho Lerio Gallardo no puede executar por sus ocupaciones en el estudio.= Y que el Sr. Capitular que assiste en Parroquia lo Participe en la 1ª Junta que hubiere, pª tenga assi entendid.

ACO. vol 17, fol. 203r, Acta de 15-IV-1716

28-V-1716 Licencia V. Corpus.

Decrevt. havdº oido la suplica del Maestro de Capilla que se le conceden Quinze Dias de Presencia para trabajar Los Villancicos del Corpus, comprehendiendose los que de orden del Sr. dean tiene Tomados, contal que no Pueda Ussar de dchos Dias, Los que deva Personalmente assistir a la Yglª.

ACO. vol 17, fol. 209r, Acta de 28-V-1716

8-VI-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que se nombarn para llevar las Andas y Baculos el día del Sr. dhos sgtes.

Andas Coro Alto

Los Sres. Montoya, Villafranca, Cortes y Meca.

Baculos Coro Alto

Los Sres Sala y La Quadra

Andas Coro bajo

Los Bdos. Ruis, llopis, Albala y Dn. Pedro Monzo

Baculos Coro bajo

Los Bdos. Araziel y Pujol

ACO. vol 17, fol. 210v, Acta de 8-VI-1716

27-IV-1716 Capellán Real no músico.

Decrevt. etiam que se convoque para el Primer Cavº para oir el memorial puesto por Dn. Bernardino de Albala Capellan del Rl. Patronato.

ACO. vol 17, fol. 205r, Acta de 27-IV-1716

30-IV-1716 Multa a capellanes reales no músicos.

Hebdomadarios (al margen)

El memorial de Bernardino Albalat es por unas misas; nada de música. *Dn. Bernardino Albalá capellan del Rl Patronato y ecónomo de esta Stª Y: Que se levanta la mano a dichas multas en atencion a haverse reconocido* (que le tocaba a otro que estaba enfermo), *en cuya consideración no se les puede imputar culpa, sobre que recaiga multa, y haver assistido a la Procession, y Araciel quedandose en la Capilla, y Ruis previniendo los lobros de la Capsueria para pagar aquel sabado por la tarde las misas de la semana. Levantan la multa consistente en haver privado el cavildo al susodicho Dn. Bernardino Albala del salario de Veinte Rl que cada mes tenia de la mensa por razon de exercer de orden del Ilt. Cabildo el Economato de esta Stª Ygl.*

ACO. vol 17, fol. 205r y v, Acta de 30-IV-1716

26-VI-1716 Licencia Corneta y violinista

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam Que dan Lizª para que passen a la festividad de ntrª Srª de la Asumpcion en Elche el Corneta, y violinista de esta Stª Yª

ACO. vol 17, fol. 212r, Acta de 26-VI-1716

10-VII-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que ninguno de los musicos de esta Stª Ygª vaya a los maitines de media noche, por que se les emnoscaba la voz, siendo su pª obligacion assistir a la capilla; y que en su defecto no ganen cossa alguna, dando de ello noticia a los maiordomos del Punto; quedando todo a cargo del Sr. Presidente.

ACO. vol 17, fol. 213r, Acta de 10-VII-1716

10-VII-1716 Acogido

Decrevt. etiam havdº visto el memorial del Lizdº Thomas Romero, que le admiten a Percanzen en esta Stª Yª con la obligacion de los demas acogidos.

(Romero era un antiguo infante)

ACO. vol 17, fol. 213v, Acta de 10-VII-1716

13-VII-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que el Sr. Capsuero de Limosna de Missa al Lizdº Bauttª Riviera contal que la aya de celebrar dentro de esta Stª Yª.

ACO. vol 17, fol. 214v, Acta de 13-VII-1716

10-IX-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. visto el memorial puesto por Joseph Cecilia en que pide se le venda a

Censo la Casa de la Obra pia mos. I^o Ruiz de Soria; que se convoque para tratar sobre este asunto. (Este Ruiz se sentaba junto a Navarro)

Decrevt. etiamvisto la falta que hazen los Capellanes del Rl Patronato y del num^o. dexando de asociar al Sr. Capitular qd^o sale del choro a la sacristia para decir la missa: Que el Sr. Pte. mande salgan por antigüedad y en su defecto les multe, noticiando dicha multa al maiorm^o del Punto.

ACO. vol 17, fol. 223r, Acta de 10-IX-1716

17-IX-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que los Arrendadores de la Obra Pia de Mos. Ruiz de Soria vendan a Censo a Cosme Sicilia la Cassa cita en la Calle Sntiago En Precio de 200L. Ypotecando dcho cicilia sus Bienes; havd^o para este efecto precedido Convocacion.

ACO. vol 17, fol. 224v, Acta de 17-IX-1716

27-IX-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Sn. Froylan (al margen)

Decrevt. etia Vista la Carta de la St^a Y^a de Leon que se archive el Decreto que remite, y en la Calenda del dia de Sn. Froilan se cante y rese lo sigte.:

Legione in hispania Sti Froilani Epispovi aiusdem Civitatis Monastica Vita propagandae studio, beneficencia in pauperes ea seiusque Virtutibus et Miraculis clari (subbrayato todo latin). Y que para ello acuda al archivo el M^o de Ceremonias.

Decrevt. etiam que Mos. Pedro Hernandez Cuide y catigue severamente a los Infantes, y que el Sr. Presidente Prevenga lo mismo al M^o de Capilla y a mos. Pujol

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que se convoque para oir la memoria de los salarios de la fabrica, y oida rebajar a cada asalariado según su habilidad.

(También se reprende al Sacristán Mayor y demás servidores a los que se amenaza con despedir).

ACO. vol 17, fol. 225v, Acta de 27-IX-1716

1-X-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Asalariados y musicos. (al margen)

Decrevt. etiam havd^o presedido Convoaccion especial, y oida memoria de la reforma de salario de trigo y diu^o Que paga la Fabrica echa por los Sres. Archiveros; Que se proponga en la Parroquia para que se loe y apruebe, atento a lo alcansada que está en sus rentas, y carecidos gastos que se ofrecen de Andas, Cabalgaduras, Sacristia y otrosi Y que se de recado a la Ciudad se difina a los Fabricqueros que no lo estan.

ACO. vol 17, fol. 226v, Acta de 1-X-1716

7-X-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que en atencion a los años de mos. Ignacio Pujol, Le eximen de la obligacion de decir la missa de onze, Y la encargan a Mos. Joseph Val;

saliendo a la hora acostumbrada a los Anivos. Y Pasios.

ACO. vol 17, fol. 228v, Acta de 7-X-1716

12-X-1716 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. que multan a cada uno de los Capellanes del Rl. Patronato; y demás residentes en todas las horas del día de mañana y a los acogidos en El Primer Percanze cada uno que dexe de asistir esta tarde a la funcion de Te deum Laudamus que tiene acordada el Ile. Cavildo se cante en el Colegio de la Comp^a con asistencia de su Ilust. Y Cavildo.

ACO. vol 17, fol. 229r, Acta de 12-X-1716

24 -IV-1717 Licencia V. Corpus. Fiesta del Rosario: inauguración Camarín.

M^o Capilla (presencia)

Decrevt. etiam havd^o entrado en Cav^o el M^o de Capilla y oida su suplica; que se le conceden Quinze dias de racion y presencia p^a trabaxar los Villancicos del Corpus de este año dexando a su conciencia los que menos necessitare y que no a de ussar de los dias en que hade personalmente asistir a su obligon.=Contrsdicentibus Dnis Claramunt et Cortes.=

(...)

Decrevt. etiam que el dia de N^a Sr^a delRoss^o Por la mañana se saque la Procession que ha de ir por la Plaza del..., La imagen grande de Nr^a S^a y que quede en el Altar Mair. Para a la tarde colocarla con toda pompa y solemnidad en el Camarin que en su Capilla se ha fabricado nuevte.= Y que se lleve con Palio, y se de recado a la Ciud. Para que convide.=

ACO. vol 17, fol 259., Acta de Abril de 1717

22-VI-1717 Licencia corneta y al violinista.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam oida la carte de los electos para la festividad de N^o Sr^a de la Asumpcion de la Villa de Elche por la que se suplica tenga a bien el Ile. Cav^o concedre licencia y permiso al corneta y violinista de esta St^a Igl^a. Para que assistan dha festividad de Nr^a Sr^a; Que ls conseden la Licencia a dhoc Musicos para que desde el dia siete de Agosto venidero de este año vayan a dha villa y ha ir en la funciones de Musica para dha festividad

ACO. vol 17, fol 267, Acta de 22-VI-1717

29-VII-1717

Decrevt. Visto el Memorial de Pedro Mena Arpista de esta St^a Igl^a que acuda al Archivo ante los señores diputados de Parroquia.

ACO. vol 17, fol 255r, Acta de 29-VII-1717

17-VIII-1717

Decrevt. Que aprueban lo echo por el Sr. Dean en razon de haver quitado la ropa de infantillo y despedido a Antonio Salvador y dado a lledó infantillo morado en qual continue y lleve el sirial.

ACO. vol 17, fol 256v, Acta de 17-VIII-1717

23-IX-1717

Decrevt. Et. Visto el Memorial de Pedro Mena arpista de esta Stª Iglª en que pide al Ilustre Cabildo providencia para que el fabriquero le pague la tercia, que se le pague enteramente corriendo la rebaja de su salario desde julio en adelante.

ACO. vol 17, fol 284v, Acta de 23-IX-1717

5-XI-1717

Decrvt. Precedida convocacion (...) que el sabado por la noche se toque un repique solemne, en esta stª Iglª Cathedral y el domingo por la tarde se cante el Te Deum laudamus por la rendicion de Cerdeña.

ACO. vol 17, fol 290v, Acta de 5-XI-1717

25-XI-1717

Decrevt. Oida lasuplica del Mº de Capilla se le conceden 15 dias de presencia por losVillancicos de Navidad.

ACO. vol 17, fol 292r, Acta de 25-XI-1717

13-XII-1717

Decrevt. Se despide a Joseph Fernandez Esquivel infante de colorado y dan esta cota al de Crevillente, y que el sochantre diga que dos para infantes de morado.

ACO. vol 17, fol 296v, Acta de 13-XII-1717

18-XII-1717 Funciones Música. Normas Coro.

Decrevt. etiam que en la mañana de Navidad despues de los maytines se pueda dar la Comunión assi en esta Ciud. como en todo el obispado, en esta Stª Ygª, Parroquias y Convctºs Para lo qual el Sr. Provisor de las ordenes convtes.=

ACO. vol 17, fol 297 v, 18-XII-1717

21-XII-1717 Ayuda arpista y noticia de arreglo del órgano.

Decrevt. que Libran al Lizdº Lario Gallardo tres Libras pª su vestido; las quales se podran incluir en el gasto de la composizion del organo, para recobrarlos de la fabrica; Quedando todo a cargo del Sr. Canonigo Joseph Ruis.=

ACO. vol 17, fol 298r, 21-XII-1717

10-I-1718

Decrevt. etiam que el jueves inmediato por la mañana se principie lasoposiciones de la Capellania del Real Patronato nombrando examinadores al

Mº de Capilla, Mn Ignacio Pujol y Mn Salvador y que se convoque a estos y a los opositores esperando por la antigüedad del orden de dichos.

ACO. vol 17, fol 303v, Acta de 10-I-1718

26-I-1718 El Músico de clarín

Dcr. et. Oido el memorial por el que el Lizdº Vicente Segarra suplica que en atencion a que se le confirio la Cap. Del Num. Afecta a la voz de 2º coro de esta Stª Igª que vaca por muerte del Lizdº Bebolan y se le señaló por entonces con la mitad de la renta, Puede darle el Ilustre Cabildo la otra mitad de la renta para poder asistir a sus padres, por via de salario se le de, con el fin de que pueda acceder a las Sagradas Ordenes que dessea.

ACO. vol 17, fol 307v, Acta de 26-I-1718

13-II-1718

Decr. et. Or la posesion del obispo I.D. Francisco Salvador Josef de Castell Blanco que pongan en la torre farolada doble y toquen en ella los ministriles dando por ello 20 reales y en este acto de la posesion se cante el Te Deum.

ACO. vol 17, fol 312r, Acta de 13-II-1718

31-III-1718

Decr. et. oido memorial de Francisco Soto infantillo de esta Stª Igª que le admiten por acogido en ella y que asista los dias de fiesta.

ACO. vol 17, fol 319v, Acta de 31-II-1718

3-IV-1718

Decre. Visto el memorial del lizdº Josef Camacho que se le encomienda la mitad de la capellanía afecta a la voz de contralto de 2º coro.

ACO. vol 17, fol 320r, Acta de 3-IV-1718

13-VI-1718

decrev. et. que el sr. Presidente mande al Mº de Capilla haga cantar el Villancico del moro en la festividad de esta Iglesia, al tiempo del ofertorio y si no hubiese voz para el papel del moro se traiga al lizdº fuerte de Elche.

ACO. vol 17, fol 328r, Acta de 13-VI-1718

6-VII-1718

Decrev. et. visto el memorial que hizo Josef Lopez infantillo de colorado que le libran las 5L que restan de las que se le asignaron a Josef Lacorga.

Decrev. et. que Fernando y Bartolomé Albert asistan a la musica con los violines y que se restituyen los dos abues

Decrevt. et. Que en las funciones de 1ª clase no se toque el organo solo sino el violon y violines en el ofertorio.

ACO. vol 17, fol 331r, Acta de 6-VII-1718

25-VIII-1718

Decrevt. et. Visto el memorial puesto por el lizdº Josef Santa Maria musico de tiple capon y atendiendo a su habilidad y destreza que se admite en esta Stª Iglª dandole la Capellania afecta a esta voz y la otra mitad en forma de salario del I. Cab.

ACO. vol 17, fol 339r, Acta de 25-VIII-1718

5-IX-1718

Decre. et. Que el Sr. Maestreescuelas de una representacion al Mº de Capilla por el desagrado que ha manifestado en razon de que el Il. Cab. mando al caponcillo nuevamente admitido subiese a cantar el alabado al organo y que se averigüe si ciuda de los infantes.

ACO. vol 17, fol 340v, Acta de 5-IX-1718

9-IX-1718

Decrevt. et. Visto el memorial puesto por el Lizdº Gallardo sustituto del arpista de esta stª Iglª que se le den los percances generales.

ACO. vol 17, fol 342r, Acta de 9-IX-1718

8-III-1719 (por la mañana) Funciones Música. Normas Coro.

Multa a Musicos (al margen)

Decreverunt que por qtº en el dia de ayer Domingo el Maestro de Capilla y los musicos dexaron de asistir a la Prosession General de rogativa a Nª Srª de Monserrate por Agua llevando á la hermita la Imagen de nrº Padre Jesus, y pasaron a cantar en el novenario de Sn. Frcº Xavier Por tanto y sin embargo de que para dho Acto da Licencia el Sr. Dean, asiendo reparada falta en dha Prosession, se les multa al Maestro de Capilla en diez Reales y a cada uno de los musicos en cinco Rl.=

ACO. vol 17, fol 345, 8-III-1719

19-VI-1719 Licencia al corneta, violinista y los dos tiples (desde 1707 estaban vacantes los tiples).

Musicos (al margen)

Decrevt. havdº oido la carta de los Cavalleros electos de la festividad de nrº Srª de la Asumpcion de la villa de Elche, que dan Lizª pª que passen a diha festividad el Corneta,, violinista y los dos tiples y se responda assi a dhos electos.=

ACO. vol 17, fol 350., 19-VI-1719

12-I-1719 Capellanía del nº encomendada a Subdiácono

q se vean los Dictados de los estatutos por si se pueden conzeder habitos morados de Capn. del nº á Mn. Vicente Segarra (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial de el Lizardo Vicente Segarra Subdiacono en que suplica se le concedan habitos de capellan del numero en atencion de tener encommendada una de las Capellanas del Numero; que se miren los diatarios, estatutos y concordia que abalan en este asunto, y para el primer Cavdº hagan relacion los Sres. Archiveros

ACO. vol 17, fol 360, Acuerdo de 12-I-1719

1720-1729

27-VI-720 Licencia corneta capón y tiple de Onteniente, (no debía haber violinista). Organista y substituto de organista 1º.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam vista la carta de Don Leonardo Soler de Cornellá , y de don Juan Miguel Copuebe Deputados para la festividad de nrª Srª dela Assumpcion de la villa de Elche: Que dan lizencia para que el corneta, capon, y tiple de Onteniente passen a la festividad de nrª srª en este año.=

(...)

Decrevt. etiam que por quanto el organista se halla con algunos accidentes que le impiden a su obligacion que el Lizdº Lozano el substituto de dho organista, asista a tañer el organo todos los dias semidobles y dobles, aunque sean en dias dobles, hasta tanto se resuelva otra cosa por el Iltre. Cavº y que procure aplicarse con toda brevedad ha acompañar pues de lo contrario tomara el Iltre. Cavº otra providencia.=

ACO. vol 17, fol 350v, Acta de 27-VI-1720

4-VII-1720 Órgano

Musicos (al amrgen)

Decrevt. etiam havdº oido el memorial puesto por el Bdº Joseph Lozano substituto de organista de esta Stª Ygelsia Que obedezca lo resuelto por el Iltre. Cavº que despues se le atendera, y que el organista principal presente certifiaccion del Medico que le assiste de sus accidentes, y de que le privan de la comoda asistencia al organo.=

ACO. vol 17, fol 351r., Acta de 4-VII-1720

29-VII-1720 Prohibición de Licencia a Elche por conflicto.

Que de Oy en adelante no passen Musicos à Elche (al margen)

Decrevt. que ni este año ni en adelante vayan de esta Santa Ygª. musicos alguno a la festividad de Nrª Srª de la Assumpcion de la Villa de Elche, por justos motivos y relevantes causas que tiene el Ilte. Cavº: Y que este aquerdo se notifique a los musicos a finde que esten entendidos y no vayan a la fiesta bajo pena de quedar despedido el que contraviniere.

ACO. vol 17, fol 362v, Acta de 29-VII-1720

Junio 1721 Licencia corneta violinista y los dos tiples.

Musicos. q. vayan a Elche (al margen)

Decrevt. etiam havdº presedido convocacion y votado en la forma acostumbrada en cumplimiento de la carta de los electos para la festividad de nrª srª del Assumpcion de la Villa de Elche: Que passen a ssistir a dicha festividad el corneta, el violinista y los dos tiples, y que se responda a dhos. cavalleros electos.=

ACO. vol 17, fol 390r, Acta de Junio de 1721

13-XI-1721 Capellanía Real de tenor encomendada.

Musicos (al margen)

Decrevt. que admiten al Lizdº Domingo Segui Musico de tenor con el sal. De 60 Libras

De la Capeª de Mos. Bal porzion entera en la Musica entierros y demas percanzes cuyo salario se ha de pagar por messadas y se le ha de apuntar.=

ACO. vol 17, fol 410r, Acta de 13-XI-1721

23-VIII-1722 Licencia a Antonio Ontiniente, bajón sustituto

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial de Mos. Ontiniente Musico de vaxon en el que pide lizencia por ocho dias para vañarse en el Mar: que se le concede dicha lizencia con tal que el Mº de Capilla diga no es nessesario, y que lo manifieste al Sr. Dean y dicho Sr. lo transporte en el primer Cavdº

ACO. vol 17, fol 466r, Acta de 23-VIII-1722

27-VIII-1722 Licencia a Antonio Ontiniente, bajón sustituto

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial de Mos. Ontiniente Musico de vaxon en el que pide lizencia por ocho dias para vañarse en el Mar: que se le concede dicha lizencia con tal que el Mº de Capilla diga no es nessesario, y que lo manifieste al Sr. Dean y dicho Sr. lo transporte en el primer Cavdº

ACO. vol 17, fol 468r, Acta de 27-VIII-1722

26-XII-1722 Órgano

Sal. organista? (al margen)

...de su empleo, se le destinan y perpetuan setenta Libras para titulo y congrua a fin de que pueda asender a los Sagrados Ordenes y assi se resolvio nemine discrepante.=

ACO. vol 17, fol 481v, Acta a 20-XII-1722

29-XII-1722 Encargo de Informe de obligaciones de los residentes de coro alto y bajo.

Decrevt. que el Sr. Arzediano traga Cavdº resumen de las obligaciones de todos los SSr. Del coro alto y de los prevendados del coro bajo.

ACO. vol 17, fol 482v, Acta de 29-XII-1722

13-II-1723 Tiple Capón y contralto

Musicos (al margen)

Decreverunt etiam visto el Memorial de Symon Guillem musico de tiple; que las 50 L. que tiene Joseph Lopez se partan y dividan, persiviendo este 25 L. de la Mensa, y Guillem las otras 25 de la Fabrica.=

ACO. Vol 18, fol 15r, Acuerdo de 13-II-1723

19-IV-1723 Final del Acta anterior a. Nombramiento de sochantre y su obligación y salario.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam q. Pedro Hernandez cuide de los dos Infantes de los ciriales y de los quatro de morado y sus enseñanzas, y tambien de los libros del coro, con el salario de treinta libras, esto es, lasquinze q. tiene, y las catorze q. tenia mos. Vict. Pujol, q. son las 30 de la pension del Sr. Chantre; y q. esto se entienda por ahora, sin que por ello quede relevado el maestro de capilla de esta obligación que tiene por la Bula.

(fin del acta en folio vuelto a continuación la siguiente citada arriba: fol 20v)

ACO. vol 18 , fol. 20v, Acuerdo de 19-IV-1723.

26-IV-1723. Licencia V. Corpus. Amonestación Capellanes Reales.

Mº de Capilla (al margen)

Habiendo oido la suplica del Maestro de Capilla echa Coram Capitulo; que se le conceden por hac vice quinze dias de presencia para trabajar los villancicos del Corpus dexando a su conciencia los que menos necesitare sin que dia alguno de los quinze pueda faltar de la Iglª havdº funcion de Compas; y que assi se prevenga a los Mayordomos del punto: contradicentibus Sres. Villanova, Guillem et Maseras.=

(...)

Mismo día folio 21v.

Presencia a facistol (al margen)

Decrevt. etiam que los Mayordomos del Punto prevengan a los Capellanes del Rey asistan al facistol, y sino lo ejecutaren les borra la hora en que no asistan.

ACO. Vol 18. fol. 21r y v. Acta de 26-IV-1723

1-VII-1723 Diputados para recibis a Belluga. Licencia a corneta, violín y tiple (el otro tiple debía estar vacante)

Presencia Comisarios (al margen)

Decrevet. que se ponga presencia a los Sres. Doctoral y Timor; y al Arcdnº Antonio Salvador, por haber passdº a obsequiar como Diputados del Cav. Al Sr. Cardenal Belluga, que desembarco en Alicante, y le han acompañado a esta Ciudad.=

Licencia a los musicos para la fiesta de Elche (al margen)

Decret. etiam vista la cartade los electos de la festividad de Nª Sª de la Asumpcion de la Villa de Elche: Que dan lizº a los musicos de corneta, violin y tiple pª que passen a dicha Villa y asistan a la festividad de Nª Sª después de haber passdº el dia seis de Agosto.=

ACO. Vol 18, fol. 29v. Acta de 1-VII-1723

15-VII- 1723 Órgano

Licencia al organista (al margen)

Decrevtr. etiam havdº visto el memorial de Mos. Antº Muñoz organista, se le da Lizª pª que por quinze dias passe a su tierra.=

ACO. Tomo 18, Fol. 32r, Acuerdo de 15-VII-1723.

20-VII-1723 Órgano

organista (al margen)

Decrevt. etiam que se libre al organista el estipendio acostumbrado por cuidar del clavisinvalo de esta St^a Igl^a.=

ACO. Tomo 18, Fol. 39v, Acuerdo de 20-VII-1723

14-XI-1723 Nombramiento de acólito

(...) (falta lo anterior porque está en el 62r.)

al Lizd^o Joseph Lopez por Acolito de esta St^a Igl^a p^a la Capellania que ha obtenido Ant^o Salvador.=

Que sirva la Plaza de Acolito hasta fin de este Año, el Acolito que cumplio. (al margen)

Decret. etiam havd^o visto el memorial de dho Ant^o Salvador que continúe en el Acolitazgo hasta fin de este año, percibiendo las rentas y emolum^os asta dicho día, y después quede admitido por Acogido, y desde prim^o de En^o de 1724 entre a servir el Acolitazgo el Lizd^o Joseph Lopez.

ACO. Tomo 14, Fol. 62v, Acuerdo 14-XI-1723.

18-XI-1723 Licencia V. Navidad.

Presencia al M^o de Capilla (al margen)

Decret. etiam habd^o oído la suplica del Maestro de Capilla echa coram Cap^o: Que le conceden quinze días de presencia p^o que pueda trabajar los villancicos y Musicas de Navidad, dexando a su conciencia los que menos necessitare, y con tal que en dichos días no se comprenda ninguno de Musica, o Compaz. Contradicentibus Dnis Meca, et Maseras.=

ACO. Vol 18, fol. 63r. Acta de 18-XI-1723

3-I-1724 Amonestación M^o de Capilla.

Cavd^o Gl con Missa de Animas (al margen) (primer Cav. De 1724)

Advertencia al M^o de Capilla (al margen)

Decrevt. Que los Sres. Sachrista, Arcediano, Doctoral y Vigo llamen al Archivo al M^o de Capilla y le adviertan su obligación en los encargos de su magisterio.=
(...)

Providencia sobre Culto Divino (al margen)

Decret. etiam Que el celador y Campanilla alternando saquen las reliquias Vestidos de Diacono en las funciones que las sacaban el Cura Preste, o el Diacono o subdiacono.=

ACO. Vol 18, fol. 71r. Acta de 3-I-1724

4-I-1724 Funciones Música. Normas Coro.

Que se cante la tertia a favordon, y el Introito de laMisa a contrapunto ab Iusum? (al margen)

Decret. que en todas las festividades de prim^a Clase se cante la tertia â favordon, y el introito â contrapunto, echando el Sochantre el Compaz Mayor, y después al retirarse el Compasillo; y que los musicos y ministriles asistan a la Missa y toquen asta que el Preste aya entrado en la Sacristía: con perdicion de todas las horas de aquel día al que faltare.=

Que entona el Sochantre Solo asta la emdiania del verso (al margen)

Decret. etiam que el Sochantre Solo entone el primer verso asta la mediación, callando los demas y estando en pie; y que salmee con la mayor pausa según la Claçe de cada festividad.

ACO. Tomo 18, Fol. 72r, Acuerdo de 4-I-1724.

5-I-1724 Licencia a Luis Navarro para ir a la Corte.

Cav. General (al margen)

Licencia a Luis Navarro musico (al margen)

Decret. etiam que dan Liz^a â Mos. Luis Navarro por tip^o de un mes para passar a la Corte a Depend^a propria.=

ACO. Tomo 18, fol. 72v, Acuerdo de 5-I-1724.

17-I-1724 Órgano

Memorial del organista (al margen)

Decret. etiam Visto el Memorial dal Lizd^o Juan Muñoz organista de esta St^o Igl^a que lo cometen al Sr Greg^o Vigo.=

ACO. Tomo 18, fol. 77v, Acuerdo de 17-I-1724.

9-III-1724 Jubilación bajonista Gaspar Ontiniente y nombramiento de su hijo.

Decret. etiam visto el Memorial de Gaspar Ontiniente, Musico prim^o de Bajon; y atendiendo a las razones que en el expresa: Que el Iubilan en dho oficio y plaza, quedando con toda la renta que de presente percibe y cobra y con porcion en la Capilla como asta ahora.-

Nombramiento de prim^o y segundo Bajon en Mn Luis Navarro y Mn Antonio Ontiniente (al margen)

Decret. etiam Visto el Memorial de Mos. Antonio Ontiniente Pbro. Y en atención a los motivos que representa: Que p^a el casso de faltar Gaspar Ontiniente Musico prim^o de Bajon Iubilado, nombran p^a la prim^a Plaza de Bajon al Lizd^o Luis Navarro yp^a la segund^a al dho Mn Antonio Ontinte, y en casso de faltar dho Lizd^o Luis Navarro antes, que el referido Gaspar Ontiniente y p^a después de los dias de ambos entre Mos. Ant^o Ontinte en laPrim^a Plaza, asignando a este desde ahora porcion en la Capilla de Musica.=

(...)

ACO. Tomo 18, Fol. 83v y 84r, Acta de 9-III-1724.

15-V-1724 Licencia V. Corpus. Viril Custodia concluido. Admiten acólito despedido

Presencia al M^o de Capilla (al margen)

Decret. havd^o oido la suplica del M^o de Capilla echa coram capitulo; Que le conceden quinze dias de presencia p^a trabajar los Villancicos del Corpus, dexando asu conciencia los que menos necesitare y siempre queen ellosse sonprehenda dia alguno de compaz. Contradicientibus Dnus. Meca et Maseras.= Entró el Sr. Sachriste.=

Decret. etiam que encargan el Sr. Arzd^o solissite, se traiga de Toledo el Viril p^a

la Custodia de plata, respecto de estar ya concluido, y proximo el dia del Corpus, a fin de que sirva en este año.=
Entro el sr. Maestre

Admiten al Acolito despedido (al margen)

Decret. etiam que levantan la mano en la despedida de Joseph Lopez Acolito; y que los Sres Archiveros llamen al Archivo a los dos Acolitos y les den una severa reprehencion advirtiendoles su obliacion. A fin de que cumplan exactamente con ella.=

ACO. Vol 18, fol. 112r. Acta de 15-V-1724

26-V-1724 Porción de los acólitos en la Capilla de Música.

Porcion a los Acolitos en la Musica (al margen)

Decret. havdº precedido convocación y votado en la forma acostumbrada, oido el memorial de los Acolitos de esta Stª Iglª: Que se les dè porcion en la Musica según se previene en la fundacion de las Capellanas, y estar habiles y capaces pª cantar; sin que pª ello se le aumente porcion a la parte, ycon tal que ayan de acudir a las Letanias. Contradicente e todo Dño Doctoral.=
 (...)

ACO. Tomo 18, Fol. 113v, Acta de 26-V-1724.

6-VII-1724, Funciones Música. Normas Coro.

Licencia à Musicos (al margen)

Decret. etiam Que pº la Festividad de Sntiago que se ha de hazer en la Igª nueva de Guardamer Quedando en esta Stª Iglª los musicos necesaros.; vayan à asistir à dha festividad los musicos, ê instrumentistas que paresca al Mº de Capilla.-

Decret. etiam que el Domingo inmediato se cante te deum Laudamus por la eleccion de Papa, y pª ello se de recado à su Itª y la Ciudad y se convoquen las Parroquias y Comunidades pª las cinco horas de la tarde.=

Porcion de musicos (al margen)

Decret. etiam hadº precedido convocación y oido el Memorial del Mº de Capilla, en razon de la Porcion que seassignó a los Acolitos en la Capilla de Musica; Que los Sr. Timor y Torres/ Vide 4 folios anexos (al margen)

Passen con recado a su Itª. Sobre esta Dependª. En atención à heberse en ella interesandose su Itª. Ad referéndum in Capº.=

(...)

ACO. Tomo 18, Fol. 118v, Acta de 6-VII-1724.

17-VIII-1724 Prórroga licencia Elche. Licencia cura.

Lisencia à Musicos (al margen)

Decret. havdº oido la carta de loselectos Mayordomos de Nª Sª de la Asumpcion de la Villa de Elche; Que amplian la Lizª a los Musicos que han passdº de esta Stª Iglª pª asta la octava y assi se les responda.=

Decret. etiam havdº oido el Memorial del Cura Carrover, y zertifican. del medico que presenta; Que le conceden la presencia, que según su conciencia necessitare, pª convalecer de la enfermedad que ha padecido.=

ACO. vol 18, fol. 127r. Acta de 17-VIII-1724
13-XI-1724, Tiple Capón y Funerales por Luis I.

fuga del capon Santamaría (al margen)

Decret. etiam que se escriba al Sr. Nuncio de España, y a su Il^a el Sr. Obispo de esta Ciudd. con motivo de hallarse en la Corte, p^a que disponga se haga aprehencia del Capon Joseph St^a. Maria musico de esta Ig^a. que se ha ido fugitivo, y esta en Madrid, y pague las deudas que ha contraido en esta Ciudd. y especialmente la del Sr. Mayordomo de Causal.=

Misas del Rey (al margen)

Decret. etiam que en el dia de las exequias que se han de celebrar por la muerte del Sr. Rey de España D. Luis prim^o cuya funcion se ha de hacer el dia trece de este mes, diga la missa el Sr. Dean, tomen las Capas los Srs. Chantre, Arcediano, Villanova y Maestre, tengan capas todos los del coro alto y bajo, se entre a las siete menos un quarto, y las comunidades han de venir a responsar acabado el officio del dia; p^a lo qual se den todas las proveas. necessas.=

ACO. vol 18, fol. 133v, Acta de 1724-XI-13

16-XI-1724 Licencia V. Navidad

Presencia pedida por el M^o de Capilla (al margen. Hay solo dos puntos en el orden del día, el 2^o muy breve)

Decret. havd^o oido la representacon. Y suplica echa coram Cap^o del M^o de Capilla: Que p^a hacer y trabajar los Villancicos de Navidad le conceden los dias de presencia acostumbrados dexando a su conciencia los que menos necessitare; contradicentibus Dnes Cortes et Meca.=

ACO. Vol 18, fol. 134r. Acta de 16-XI-1724

2-I-1725 Funciones Música. Normas Coro.

Cavd^o Gel. (al margen)

Sobre los libros de Musica (al margen)

Decrevt. que cometen al señor Vigo, el que disponga, que el sochantre saque todos los libros assi de cantollano, como figurado, del Almario, donde estan, que se haga inventario de todos ellos, separando los que no pueden servir. Y de ello haga relacion en Cavd^o.

(no hay otro punto).

ACO. Tomo 18, fol. 142r, Acuerdo de de 2-I-1725.

3-I-1725 Funciones Música. Normas Coro.

Cavd^o Gel. (al margen)

Trata sobre la fiesta de Precepto del dia de S. Joachim (al margen)

Haviendo oido la Real Carta de su Magd. su fecha en Madrid á diez y nueve de Diciembre passado de proximo, con un Breve de su Santidad; en que se ha servido declarar pordia de Fiesta y de Precepto el dia de Sn. Joachim en todos los dominios de Hespaña; Decreverunt que se observe según su tenor; Y que el señor Guillem passe con la Real Carta, y Breve Apoc^o á su Ilm^a; y se la manifieste. Paraque en su vista determine su Ilmt^a loque le parezca mas convte.

á la observ^a de dha. Fiesta.=
Se salio el Sr. Villafranca.=

Sobre la obra pia del organista Gil (al margen)

Decrevt. etiam: habiendo oido la relacion del Sr. Doctoral sobre la conferencia tenida con Ant^o Blanch, y su Abogado en razon del Pleyto de la obra pia del Organista Mn. Joseph Gil, y que estan promptos assi dho. Blanch, como los mayordomos de la Cofradía del SSm^o Sacramento de esta St^a Igl^a a renunciar dho Pleyto, según y en la forma, que ha hecho relacion el Sr. Doctoral; Que dan las gracias a dho señor, y que continúe en ello hasta su conclusión.=

ACO. Tomo 18, Fol. 142v, Acuerdo de 3-I-1725

12-XI-1725 Licencia V. Navidad

M^o de Capilla (al margen)

Decrevt. habiendo oydo la suplica del M^o de Capilla coram capitulo echa afin de que se le conceda alguna presenzia para trabajar los villancicos de Navd. Que se le conceden quinze dias de presenzia dejando a su conciencia lo que menos necessitare y exceptuando los dias de musica.= contradte. Dño Meca.

ACO. Vol 18, fol. 234r. Acta de 12-XI-1725

21-II-1726 Órgano

Registros del Organo (al margen)

Habiendo oído la suplica echa por el Maestro Artífice que ha hecho los registros nuevos del organo de esta St^a Igl^a y compuesto todo aquel, y visitado, y quererse partir a Valenzia donde le llaman a toda prisa, y suplica se le acave de dar la satisfacció pues de no pagarse no puede ejecutar su viaje Decrevt. que cometen a los Sres. Arcediano y vilanova mayordomos para que se le acave de pagar lo que se le queda deviendo de los efetos mas promptos, tomando rezivo del todo lo que el Cavd^o ha retraido p^o recobarlo en la fabrica mayor.=

ACO. Tomo 18, Fol. 254v, Acuerdo de 21-II-1726

29-IV-1726 Funciones Música. Normas Coro.

En punto de Bancos (al margen)

Los Diputados de la Ciudad no quieren que se haga composición alguna en el Coro sin que se quiten lo bancos que hay en el pretil de la nueva extensión del coro y se pongan dentro, a lo cual se niega en redondo el Cabildo pues sería un notorio perjuicio y muy indecoroso para el Cabildo. Se comete a dos miembros que hagan las diligencias necesarias ante su Majestad y Real Consejo para que los bancos queden donde están.

Decrevt. etiam Que los Capellanes del Real Patronato y demas residentes en esta St^a Ygl^a designados para la asistencia y delebrasion de los Stos. Oleos, no asistieron a dha funcion y se excusaron a ello, les multe el Señor Presidente en 10Rls a cada uno de los quese excusaron y no asistieron, que desde agora los multe el Ilte Cav^o y q. aplique dhas multas para el terno que se ha de hacer nuevo.=

Q. asista la Musica a los pasios.(al margen)

Decrevt. etiam. Que este año asista la musica p^a los pasios dentro del Pretel de la nueva extensión del coro, y tambien los que sin musica cantan en dhos Pasios.=

ACO. Tomo 18, fol. 262r, Acuerdo de 29-IV-1726

3-VI-1726 Funciones Música. Normas Coro.

Multa de Musicos (al amregen)

Decrevt. etiam Que porquanto esta resuelto que el musico que al tiempo de musica, ô compas diga missa pierda la distribución de aquella ora que deja de asistir, y seha experimentado que por la cantidad de la multa no seha obedecido: Que el musico que al tiempo de compas ô musica dega missa se le multe en todas las oras de aquel dia, y que asi se observe, y el mayordomo del punto la borre.=

ACO. Tomo 18, Fol. 271v

3-VI-1726 , Acta de 3-VI-1726Licencia V. Corpus. Maytinante.

Suplica dal M^o de Capilla (al margen)

Decrevt. etiam. Haviendo entrado en el Aula Capitular el maestro de Capilla, y representado alllte. Cav^o se le conceden algunos dias de presencia para trabajar y componer los villancicos para la festividad del Corpus: Que se le conceden 15 dias de presencia para dho efecto dejando a su conciencia los que menos necesitare, y con tal que no sean dias de musica y otros ocupados.=

Antonio Lozano (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial puesto por el Lizardo Antonio Brabo: Que en lugar del Lizardo Vicente Segarra asista el suplte. A los maitines de medianoche.=

ACO. vol 18, fol. 271r. Acta de 3-VI-1726

12-IX-1726 Órgano

Arendamint^o a Mn. Constantino Roch de las taullas de Mn. Gil Organista (al margen)

Decrevt. etiam q. las taullas de la pía memoria del Lizardo Joseph Gil organista se le arrienden al Lizardo Constantino Roig, a treinta Rl. La taulla cada un año.=

ACO. Tomo 18, fol. 300v, Acuerdo de 12-IX-1726

8-XI-1726

Libros de Musica (al margen)

Decrevt. que cometen al maestro de capilla la solicitud de la nueva obra de los libros de musica del coro asi de canto llano como de organo y encargan al Sr. Dean que para dho efecto participe este acuerdo á dicho maestro de capilla.=

ACO, vol 18, fol. 316v, Acuerdo de 8-XI-1726.

18-XI-1726 Licencia V. Navidad. Nueva sillería del coro.

Licencia al M^o de Capilla (al margen)

Decrevt. havdº entrado el Maestro de Capilla y manifestado al Cavº se acercava el dia de Navidad, y que estava travaxando los villancicos, por lo que, y para los primores de ellos tenga a bien el Ilte. Cavº concederle la presencia que bien vista le fuere: Que conceden a dho Maestro de Capilla quinze dias de presencia para dho efecto, dexando a su conciencia los dias que menos ubiere menester, y con tal que en los dias de musica y que fuere precisa su asistencia aya de acudir sin falta.=
(...)

Silleria del coro y Facistol (al margen)

Decrevt. etiam havdº oido la relacion echa por el Sr. Canonigo Vigo en punto de la obra, y apaño de la silleria del coro, y facistol, y emmoria de su gasto echa por el maestro que la compuso, y tambien en punto de la colocaron de los pulpitos en los pilares de la Plana: Que cometen a dho Sr. Canonigo Vigo se informe del todo, y según el informe quese le hiziese aga pagar todo el importe de uno y otro cuyos gastos pagara el Señor Mayordomo de efectos de la Quinta Casa.=

Decrevt. etiam Que cometen al Sr. Canonigo Vigo se informe de las escalerillas para los pulpitos de la plana cuyo gasto pague el Sr. Mayordomo de efectos de la Quinta Casa.=

ACO. Vol 18 , fol. 309v. y 310r. Acta de 18-XI-1726.

16-I-1727 Salmista

Decrev.visto el memorial puesto por Juan Gomez Musico:Que admiten al suplicante en esta Stª Iglª con el sueldo de salmista para que salmee; atdo. A que es diestro en dicho ejercicio, y que tiene buena voz, y tambien le admiten a los percanses generales.

ACO. Vol 19 , fol 342r, Acta de 16-I-1727 J-509

27-II-1727 Músico de violón.

Decrevt. Etiam abiendo visto la obra de musica que ase y trabaxa el Lizdº Joseph Lopez musico de violon: que continue en ella.

ACO. Tomo 19, Fol. 357v, Acta de 27-II-1727

9-III-1727

Decrevt. Etiam que de oy en adelante canten las calendas los Capellanes del Rey y de Numero, según les encomiende el sochantre, y en su defecto sea multado el que no la cantare en la forma que lo tiene acordado ya el Iltre. Cavildo y para ello se les participe este acuerdo a los sochantres y Mayordomos del Punto.

Decrev. Etiam que conceden al Sr. Canonigo Villafranca el que solisite el recobro de todos los papeles de musica, y obras compuestas así por el ya difunto Matias Navarro Maestro de Capilla, como del Maestro monsserrate que paran en poder de los herederos de dicho Matias Navarro, i recogidos se Archiven en esta Stª Iglesia.=

ACO. vol 19, fol. 15r, Acuerdo de 9-III-1727.

17-III-1727 Pagos por la música de Navarro. Reparto de las obligaciones del M^o de Capilla tras la muerte de Navarro. Multa por no cantar la Calenda los Capellanes Reales y del Número.

Decrevt. Haviendo oido la relación que coran capitulo ha hecho el canonigo Sr. Thomas Ruiz y Villafranca por la que haviamos dao quam liberal mano ha entregado el Lizardo Luis Navarro Musico de Bajon los papeles desta nueva musica que travaxo el ya difunto Lizardo Matias Navarro Maestro de Capilla su hermano: Que le den las grazias, y que el Iltre. Cavildo lo tendrá siempre en cuanto fuese de su alivio y conveni... (se interrumpe el microfilm; mirar en el original)

(mismo día siguiente página, arriba)

que se archive la musica del M^o Navarro (al margen)

Decrevt. etiam que dada la Musica Nueva travaxada por Matias Navarro Maestro de capilla, se enquaderne todo lo que se pueda, y encuadernada con su titulo se Archive en el Almario del Aula Capitular junto a la puerta de dicha Aula, todo lo qual cometen al Sr. Canonigo Villafranca, a cuyo almario se

Musicos (al margen)

pongan dos llaves y una tenga dicho Sr. Canonigo y otra el Lizardo Antonio Perez Pbr^o musico y capellan del Rl. Patronato.

Que el Lizardo Antonio Perez rija la Capilla de Musica (al margen).

Decrevt. Etiam que encargan y cometen al Lizardo Antonio Perez Musico que interim no aya Maestro de Capilla, rixa y gobierne dicha capilla de musica.

Que el Lizardo Segarra enseñe a los Infantes (al margen)

Decrevt. Etam que encargan al Lizardo Vicente Segarra enseñe y cuyde de los Infantillos del choro, según y como lo hacia el Maestro de Capilla Matias Navarro, y que del salario de sesenta libras que da la Fabrica al Maestro de Capilla se les tomare a los dhos. Lizardos. Antonio Perez y Vicente Segarra tanta porción según huviesen servido.

Entró el Sr. Claramunt.

Sobre no cantar las calendas y multa que le ha de censurar (al margen).

Decret. etiam por quanto los Capellanes del Real Patronato y del Numero no quieren cantar la Calenda por mas que el sochantre se la encomienda: Que de oi en adelante a cualquiera de dichos capellanes, que una vez encomendada la calenda por el sochantre no la cantare, o, buscase quien la cante, desde aora se le multa con las distribuciones del dia que no la executare, aunque diga que iba a deczir Misa, porque mientras se celebran los oficios divinos no pueden celebrarla, y este acuerdo se le aga saber al Mayordomo del punto pleno capitulo. Y haviendo entrado en la Aula Capitular el Lizardo Antonio Perez Mayordomo del Punto el Señor Presidente le hizo saber dho acuerdo para su observancia y entero cumplimiento.

(...)

ACO, vol. 19, fol. 16v, Acuerdo de 17-III-1727

17-IV-1727 Limosna Onteniente y Amonestación a Blanc

Visto el memorial puesto por el Lizardo Ontiniente: Que el Sr. Mayordomo le consuele con algunas limosnas de misa quando las aya en atención a la Pobreza, y ser asalariado sin renta por cobrarla su padre.=
(...)

Decret. etiam Que el Lizardo Blanc acuda mañana al Archivo a dar quantas, y si no lo executarevaya en blanco en la misa asta otra orden del Ilte Cavildo.=

ACO, vol19 , fol. 29r, Acuerdo de 17-IV-1727

15-IV-1727

Que se Archiven los papeles de musica del Mº Navarro (al margen)

Decrevt. etiam habiendo oido los inventarios de los Papeles de musica que el Lizardo Luis Navarro ha manifestado y entregado al Sr. Canonigo Dn. Thomas Ruiz y Villafranca comisario para este efecto: Que se archiven dhos Papeles, y se confiera sobre la gratificación que se ha de dar a dhº Lizardo Luis Navarro por su mucha visarria.=

ACO, vol 19 , fol. 28r, Acuerdo de a 17-IV-1727

5-V-1727 Música de Navarro.

Decrevt. Que libran al lizardo Luis Navarro musico de Baxon de esta Santa Iglesia Cien Libras moneda de este reino la gratificación de la visarria con que se ha portado dando al Ilte. Cavildo diferentes primorosos papeles de musica nueva trabaxada por el Lizardo Matias Navarro maestro de Capilla su hermano, los quales le libran en esta forma, setenta y dos libras en la fabrica mayor igual cantidad que debe pagar por los gastos echos en el facistol, y otras cosas, y tiene veintidos el Cavildo; y veinte y ocho libras en la Quinta Casa, las que dara el Sr. Quinta Casero quando aya efetos de dha Quinta Casa.=
Se salio el Sr. Timor.=

Decret. etiam Que por ningun casi ni interposición de persona se pueda, ni permita sacar traslado alguno de ningun Papel de Musica de los trabaxados por el Maestro de Capilla Matias Navarro.=

ACO, vol 19 , fol. 32v, Acuerdo de 3-V-1727.

5-V-1727 Funciones Música. Normas Coro.

Decret. etiam Que enpunto de mudar (multar) las oras del Yngreso del Choro tanto de tarde como de mañana se dexe para los Cavildos generales. Contradicente Domino Timor.=

ACO. Tomo 18 , fol. 21r., Acuerdo de 5-V-1727

6-XI-1727 Licencia Tiple Capón C.R.

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam. visto el memorial puesto por Joseph Santa Maria Pbrº Musico ñeque pide licencia para pasar a Murcia a asistir a una fiesta que el Marques de Beniel haze por la canonización de San Luis Gonzaga: Que le conceden al suplicante licencia para asistir a dha festividad.

ACO. Tomo 19, Fol. 31v, Acuerdo de 6-XI-1727.

15-XII-1727 Multa organista 1º. Obligación Mº de Capilla. Infantes. Cuidador de Infantes.

Decrevt. Atento a que el lizdº Juan Muñoz Organista ha andado muy desatento y desvergonzado con el Sr. Presidente sobre la celebración de la Salve a Nª Srª de Monserrate que se alla en esta Stª Ygla. Que se le multa en quatro reales y cometen a los Sres. Archiveros le llamen al Archivo y a los demas musicos que cooperaron y les adviertan la obligación que tienen de asistir a todas la funciones del Cavº graciosamente. Y asimismo llamen al Lizdº Antonio Perez y le den las gracias en nombre del Cavº por lo bien que se a portado.=

Decrev. etiam Que al Maestro de Capilla que entrare se le imponga por Capitulo que en todas las funciones del Cavildo que piden musica aya de asistir la Capilla graciosamente.=

Decrev. etiam Que sin embargo de haver admitido diferentes Ynfantes en el Cavildo General del dia de Santa Lucia y haverles dado cota de colorado sin haver pasado por la de morado y de ello haverse experimentado algun detrimento: Que cometen al tesorero Presidente los componga sin detrimento de los demas Ynfantes.=

Decrev. etiam visto el Memorial puesto por el Lizdº Vicente Segarra que atento a la cortedad de la fabrica y muchas obligaciones.....de las razones que a dha fabrica: Que atendiendo....con las dies y siete libras que ha acordado la Parrochia....Ynfantes..(se lee mal. Este fue el encargado de los Ynfantes tras lamuerte de Navarro y aquí parece que se le gratifica por ello).

ACO. vol 19 , fol. 50v , Acta de 15-XII-1727

2-I-1728 Porciones Música Presidente temporal de la Capilla.

Decrev. etiam visto el memorial puesto por la Capilla de Musica en que representa que el tenor y tiple pretenden doble porcion en la Musica; Que no se innove cosa alguna, siguese en este a lo estilado; y cometen a los Sres. Archiveros llamen al Lizdº Antonio Perez regente de la Capilla, y en nombre del Cavildo le digan aga Memorial, o,...

Que nombren al Sr. Palomino por presidente de la Capilla de Musica (al margen)

Decrev. etiam que nombran al Sr. Canonigo Palomino por presidente de la Capilla de Musica y sus juntas; Y se les prevenga a los musicos no se junten sin orden y asistencia de dho Sr. Canonigo.=

ACO. vol 19 , Fol. 60v, Acuerdo de 2-I-1728

7-I-1728 Maytinantes

Cavº Grl.(al margen)

Que Mosen Rigueron continúe en los Maytines de Medianoche (al margen)

Decrevt. etiam visto el Memorial puesto por el Sr. Rigueron Pbrº que continúe el suplicante en los Maytines de medianoche en el lugar del cura Liminiana.=

Que el Lizdº Casanova asista en las ausencias de cualquier Maytinante

Decrevt. etiam Que el Lizdº Francº Casanova asista en las ausencias de cualquiera de los Maytinantes que al presente acuden a los Maytines de media noche y que entre en el lugar que primero lo ocupe.=

ACO. vol 19, fol. 62r, Acta de 7-I-1728

25-X-1728 a Órgano

Decrevt etiam visto el memorial puesto por Pedro Ballester Ynfante que ha sido de esta Stª Iglª por el que pide licencia para pasar a Murcia ha estudiar por tener conveniencia para ello, y suplica le tenga el Ilte. Cavº presente para quando vauque Algun Acolitazgo de esta Stª Yglª: Que dan licencia al suplicante para que pase á estudiar a dha Ciud. De Murcia encargandole estudie y aproveche que el Ilte Cavº le tendra presente andado tiempo.=

Que se pongan las amnchas del organo (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial puesto por Roque Benisa Manchador: Que se apañen y compongan las manchas del organo de esta Stª Yglª por tener mucha necesidad de ello según se manifiesta por dho emmorial.=

ACO., vol 19 , fol 101r, Acuerdo de 25-X-1728

4-XI-1728 Multa a Tenor y otros dos músicos

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que havdº oido el Memorial puesto por los Lizdos. Domingo seguí fernando y Bartolomé Albear Musicos, y atendiendo a lo que sucedió con los musicos en la funcion del ultimo dia de la octaba(co novenario), que se selebro en el Convento del hospital de esta Cud. Al Arcángel San Rafael; Que cometen al Sr. Palomino que de oy en adelante cele y cuye que todos los musicos de la Capilla sin excepcion cumplan enterote. Con las obligaciones de dha capilla de Musica sin faltar en cosa alguna, y que eel que no lo executare y cumpliera faltando aun en la cosa mas leve, le dan facultad a dho SR. Para que en nombre del Ilte. Cavº lo multe rigurosamente y irremisible.=

ACO. Vol 19, fol. 115v , Acta de 4-XI-1728

4-XI-1728 Felicitación nuevo Mº. Pagos Tiple capón. Informe Presidente Capilla.

Fol 119r

Decrevt. etiam vista la carta del Lizdº Martinez electo Maestro de capilla de esta Stª Iglª Que se le responda dandolle la en orabuena.=

(...)

que al Lizdº Santa Maria se le den las 70 L. que pidio en su memorial (al margen)

Decrevt. etiam havdº oido la relacion de los Sres. Archiveros en punto del Memorial puesto por el Lizdº Santa María Musico Capon: Que a dicho Santa

María le de el Sr. Mayordomo Quinta Casero las setenta libras que dhos señores han echo relacion, haciendo recivos y obligandose a hacery pagar los balcones, y demas que ofrezze en su Memorial en la casa que vive y havita (...)

Fol 119v

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam: havdº oido la relacion echa ante el Ilte. Cavº por el Sr. Canonigo Palomino por la que ha contado la composición y asiento que tiene echo con los musicos de la Capilla con sus capitulos y demas concerniente a ello para que cumpla cada uno con la obligación de su ministerio tocante a la dha Capilla: Que dan las gracias a dicho Señor, y loan, apruevan, y ratificando lo echo, y ejecutado por dicho Sr. Y nuevamente le nombran por comisario para que cele, y vele sobre y en razon de que dhos musicos cumplan exactamente con lo capitulado y convenido y en su defecto les multe rigurosamente.=

ACO. Tomo 19 , fol 119r y v, acta de 4-XI-1728

8-XI-1728 Órgano

Decrevt. etiam visto el Memorial puesto por el Lizdº Juan Muñoz organista de esta Stª Yglª y oida la relacion echa por el Sr. Canónigo Maseras por la que ha constado que la Parrochia no ha querido pasar las nueve varchillas de trigo que el Cavª le á aumentado de salario a dho Lizdº Muñoz por templar el Organo y mayor travaxo que se la á acaecido en ello por tener dho organo cinco registros de lengua mas, y que con dho aumtª de nueve varchillas de trigo aya de tener siempre templado y afinado dho organo: Que se mantenga lo resuelto por el Iltº Cavº en punto de la adición de salario de nueve varchillas mas a dho Lizdº Muñoz.

ACO. Tomo 19 , fol 120r, Acuerdo de 8-XI-1728

10-III-1729 Compra pergaminos. Cantollanista. Músico.

Decrevt. etiam Que cometen al Sr. Maseras que en la primera junta de Parrochia aga el mayor esfuerzo a fin de lograr con la mayor brevedad libramiento del importe de los Pergaminos de Aragon para los libros de Introitos, que hazen notable falta.=

Decrevt. etiam.visto el Memorial puesto por Joseph Esteve musico de cantollano. Que cometen al Sr. Chantre que confiera con el Sr. Arznº sobre el Arbitrio que se podra tomar para dar algun salario al suplicante.

(...)

Visto el Memorial puesto por Diego Vera Musico. Que acuda en adelante que se le atendare=

ACO. Vol 19 , fol 129v ,Acuerdo de 10-III-1729

14-III-1729 Muerte de Luis Navarro y sueldo de cantollanista.

Plaza de 2 bajon se suspende (al margen)

Decrevt. Que suspenden el salario de la plaza de segundo Bajon que vaca por muerte del Lizdº Luis Navarro, y que el Sr. Maseras lo haga saber a la Parrochiaen la primera Junta.=

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam que asignan de salario al Lizdº Joseph Esteve Musico cantollanista treinta libras de moneda, las veinte destas ochenta de salario suspendido que pagaba la fabrica a Mosen Luis Navarro y las diez de la Quinta Casa y que dho.....bien a la Parrochia.=

ACO. Tomo 19 , fol 35r, Acta de 14-III-1729

17-III-1729 Funciones Música. Normas Coro.

Sobre el no aver querido cantar la Calenda (al margen)

Decrevt. Por quanto en la mañana del dia de oy no ha havido quien cante la Calenda sin embargo de haverla encomendado al sochantre: Que cometen al Sr. Presidente aberigue el motivo que han tenido para no cantarla aquellos a quienes asido encomendada, y siendo justos y legitimos pase por ahora pero no en adelante.=

ACO. Tomo 19, fol 136r, Acuerdo de 17-III-1729

21-IV-1729 Nuevo tiple capón de Valencia.

Musicos (al margen)

Decrevr. Etiam havdº oido la relacion del Sr.Chantre de que le participa el Sr. Sachiste desde Valª que en virtud del encargo que llevó del Iltre. Cavº havia dexado compuesto y ajustado con Dn. Joseph Elias musico de tiple vendra a residir a esta Stª Iglª con el salario de cien Libras: Que le asignan dho salario, que ha de percibir, esto es, cincuenta Libras de la Capª del numº afecta a la voz de tiple de sedº Coro, y las otras cincuenta de las rentas de la Fabrica Mar.= Y que se le escriba venga desde luego a servir y asistir a esta Stª Iglª.= Contradicente Dnº Propósito

ACO. Vol 19, fol 153r, Acta de 21-IV-1729

16-V-1729 / Cantollanista salario. Contralto.

Musicos (al margen)

Decrevt. haviendo visto el Memorial del Lizdº Joseph Esteve musico cantollanista, y votado en la forma acostumbrada, que le corra el salario de 30 L. desde el dia que se le asignò, las ha depervir, 20L. de la fabrica y 10L. de la qtª casa y que el señor Maseras lo proponga en la primer Junta de la Parrochia.=

Q. se le pague al Ldº Joseph Lopez lo que á trabaxado en escribir las Antífonas.= (al margen)

Decrevt. etiam que el Señor Maseras en la primera Junta de la Parroquia, disponga se pague al Lizdº Joseph Lopez musico de contralto lo que ha trabajado en escribir las antífonas del rezo del Patrosinio del Señor San Joseph.=

ACO. Vol 19, fol 160r , acta anterior a 16-V-1729

16 -V-1729 Fiesta Tiple capón 2º.

fiesta de Stª Margarita de Cortona (al margen)

Describe la fiesta que se ha de hacer.

Memorial del Capon Elias.(al margen)

Decrevt. etiam que se convoque para tractar y resolver sobre el memorial presentado por el Lizdº Joseph Elias musico de tiple de Segdº dthoro.=

ACO. Vol 19 , fol 163r, Acta de 16 -V-1729

19-V-1729 Bulas Nuevo Mº de Capilla/ Tiple Capón 2º.

Que asista al coro el Maestro electo de la Capilla con las condiciones .ut in tres. (al margen)

Decrevt. etiam visto el memorial de mos. Joseph Mâr. Y la foz maestro de capilla electo de esta Santa Iglª y en atención a que ya tiene presentadas las Bulas de su Capª y magisterio en el Rl. Consejo de castilla y las espera en el inmediato correo: que desde oy entre arresidir en el coro con las ropas prevenidas en el edicto las mismas que usso su antecesor, con tal que desde luego que presente la Bula hasta que tome la posesión vaya in nigris sin entrar en el choro; y le asignan de la Mensa y por via de salario la porcion y emolumentos que pudiera ganar por razon de su capellania hasta tanto tome la posesión de ella. Contradicente Dnô Vigo.=

Decrevt. etiam que se convoque para tratar y resolver sobre la propuesta hecha porel Sr. Maseras.=

Musicos (al margen)

Decrevt. etiam habiendo presedido convocación y oido el memorial del Lizdº Joseph Elias musico de tiple de segundo coro en que pide licencia para ussar de las ropas de los capellanes del numero como las ussara en Valencia: que el viernes y savado inmediato por la meñana se tengan los tratados para resolver sobre ello lo mas convte.=

ACO. Vol 19 , fol 164v, Acta de 19-V-1729

28-V-1729 Licencia V. Corpus.

Dias de presencia al Mº de Capilla para los villancicos del dia del Corpus (al margen)

Decrevt. etiam habiendo entrado el Mº de Capilla en el Aula Capitular y suplicando se le concedan los dias de presencia que fuere del agrado dal Iltre Cavº para trabajar los Villancicos del Corpus: Que en atención que tiene la Capellania por salario se le conceden para dho efecto todos los dias q. quedan hasta el del Corpus, con condición que aya de asistir al coro los dias de musica y dejando a su conciencia los que menos necesitasen y esto pro ad vice tantum=

ACO. Vol 19 , fol 167r, Acta de 28-V-1729

Entre el 5-VII y el 12-VIII-1729 Probelmas con el nuevo Mº de Capilla

Mº de Capilla (al margen)

Decrevt. etiam que los Sres. Arzediano, Doctoral Guillen y Vigo passen a ver a su Iltª havdº le representado sobre la Dependª del Mº de Capilla de esta Stª Iglª ad referendum in capitulo.=

ACO. vol 19, fol. 191r, Acta de entre el 5-VII y el 12-VIII-1729

1729-VII-4 Contrabaxo 2º

Musico (al margen)

Decrevt. etiam hacdº visto el memorial del Lizdº Joseph Lopez musico de contrabaxo de segdº coro: que se le conceden habitos de capiron negro: Y que el Mayordomo le de los veinte y seis reales de la quinta casa que ha ganado en el mes de mayo proximo pasdº.=

ACO. Vol 19 , fol 192r , Acta de 4-VII-1729

20-VIII-1729 Contrabaxo 1º

Capellania de Contrabajo (al margen)

Decrevt. etiam que cometen a los Sres. Maseras y Palomino hagan a su Ilmª la mas reverente representacion pª que no provea la Capellania de Contrabajo, en atencion a que ninguno de los opositores es habil pª ello, ni tiene la voz que pide dha. Capellania.=

ACO. vol 19, fol. 200v, Acta anterior a 22-VIII-1729

Bloque 3. Apéndice Musical.

1. Transcripción de fuentes musicales
2. Registro sonoro en solapa de este volumen.

nº 1511 *Toquen a Embestir*

Toquen a embestir.

Villc° a las gloriosas SSr°s Justa y Rufina a quienes lo dedico

Se puede hacer con violines

(Mathias) Navarro

Tiene una 2ª letra para la festividad de San Pedro

Año 1695

Primer Choro Tiple 1°

[voces sencillas o solistas]

Tiple 2°

Alto

Tenor

Segundo Choro Tiple

[voces sencillas o solistas]

Alto

Tenor

Baxo [y bajón 1°]

Tercero Choro Tiple [corneta]

[coro de capilla]

Alto

Tenor

Baxo [y bajón 2°]

Acompañamiento a los 2° y 3° Ch
[órgano]

Acompañamiento a 12
[arpa]

o = 50 [8.]

The musical score is written for a choir and instrumental ensemble. It consists of several staves. The vocal parts are: Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Baxo [y bajón 1°]. The instrumental parts are: Acompañamiento a los 2° y 3° Ch [órgano] and Acompañamiento a 12 [arpa]. The score is in 3/2 time and includes lyrics in Spanish. The lyrics are: "To - quen to - quen aem - bes - hir" and "To - quen to - quen al ar -". The score also includes a tempo marking "o = 50" and a time signature "3/2".

Handwritten musical score on ten staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish and are written below the fourth staff.

Solo
que fir-men- go - la va. bien - te A - ma - go - na al fie - ro O - to

ma

ma

h3

Handwritten musical score on page 9, featuring vocal and piano parts. The score is written on ten staves, with the first four staves for the vocal line and the remaining six for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text.

Vocal Line (Staves 1-4):

- Staff 1: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 2: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 3: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 4: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.

Piano Line (Staves 5-10):

- Staff 5: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 6: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 7: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 8: Treble clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 9: Bass clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.
- Staff 10: Bass clef, B-flat key signature, 3/4 time signature. The first measure contains a whole note B-flat, followed by three measures of whole rests.

Lyrics:

ma - no le tie - neen cam - pa - ña le - tie neen cam - pa - ña

to - quen

to - quen

#3 6 #3 #3 #3

to- quen al far- ma

to- quen al far- ma

to- quen al far- ma

to- quen al ar- ma

to- quen al ar- ma

to- quen al ar- ma

to- quen al ar- ma

ar- ma, al ar- ma

Solo

que lu- cien - te Sol en ti- mi- da no - che de-

#3

#3

#3

4

6

Handwritten musical score for "Luz da Lua" by Zeca Pagodinho. The score is written on 12 staves (6 systems of 2 staves each). The key signature is one flat (B-flat). The melody is written on the top staff of each system. The lyrics are: "xoe-chip-sa - da la Lu-~~ra~~ na0-to-ma - na". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The word "Luz" is written as "Lu-~~ra~~" and "na0" is written as "na0".

[illegible]

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas to - quen to - quen aem - bes -

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas

to - que los cla - ri - nes y las ca - xas

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas

to - quen los cla - ri - nes y las ca - xas

#3

#3

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is on 18 staves. The top five staves are for voices, and the bottom three are for piano. The lyrics are in Spanish. The piano part includes some corrections marked with #3.

Voice Parts (Top 5 staves):

- Staff 1: *tir*
- Staff 2: *los cla-ri-nes to-*
- Staff 3: *los cla-ri-nes to-*
- Staff 4: *los cla-ri-nes los cla-ri-nes to*
- Staff 5: *los cla-ri-nes to-que los cla-ri-nes to*

Piano Part (Bottom 3 staves):

- Staff 6: *Solo*
- Staff 7: *to- quen to- quen al ar- ma*
- Staff 8: (Piano accompaniment)
- Staff 9: (Piano accompaniment)
- Staff 10: (Piano accompaniment)
- Staff 11: (Piano accompaniment)
- Staff 12: (Piano accompaniment)
- Staff 13: (Piano accompaniment)
- Staff 14: (Piano accompaniment)
- Staff 15: (Piano accompaniment)
- Staff 16: (Piano accompaniment)
- Staff 17: (Piano accompaniment)
- Staff 18: (Piano accompaniment)

Corrections in Piano Part:

- Staff 13: *#3*
- Staff 14: *#3*
- Staff 15: *#3*

quen, que-rra, que-rra, que-rra que-rra que-rra re-tum-ben re

quen,

quen, que-rra, que-rra, que-rra, que-rra, que-rra re-tum-ben re

quen,

que-rra, que-rra, que-rra, que-rra, que-rra

que-rra, que-rra que-rra que-rra que-rra

que-rra que-rra que-rra que-rra que-rra

que-rra, que-rra, que-rra, que-rra, que-rra

Handwritten musical score for a choir, featuring ten staves (five systems of two staves each). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are "túm - ben las ca - xas, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma".

The score is organized into four measures. The first measure contains the lyrics "túm - ben las ca -". The second measure contains "xas, ar - ma, ar - ma,". The third measure contains "ar - ma, ar - ma, ar -". The fourth measure contains "ma".

The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, a common time signature, and various note values (quarter, eighth, and half notes). The lyrics are written below the notes, and the word "ma" appears at the end of the fourth measure on the top staff.

6

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

que ya o-tra In-

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

ar-ma ar-ma ar-ma ar-ma, ar-ma

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma, ar-ma

#3 #3

#3 6

dit mas be-lla con dis-fra-zes tres ar-ma - da del o-to - ma - no o-b

The musical score is written on 12 staves. The first staff contains the melody with lyrics. The next 10 staves are empty, each with a single black square on the first line. The final staff contains a bass line with notes and fingerings.

Fingerings for the bass line:

- Staff 1: #3
- Staff 2: #3
- Staff 3: 6 $\frac{3}{5}$
- Staff 4: 3 $\frac{3}{4}$ #3
- Staff 5: 6 7

Handwritten musical score on ten staves. The first staff contains lyrics in Spanish: *fer- nes ven-ael fuer-ty or-ta la ser- viz mas al-*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom staff features dynamic markings: *s* (piano), *f* (forte), and *6s* (sexta). The score is divided into four measures by vertical bar lines.

fer- nes ven-ael fuer-ty or-ta la ser- viz mas al-

s *f* *6s*

Handwritten musical score for "Alma Lullaby". The score is written on 12 staves, organized into four systems of three staves each. The first system includes a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (treble and bass clefs). The subsequent three systems each consist of three piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time, indicated by the "3" over the "4" in the time signature. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics "Alma Lullaby" are written at the top. The vocal line begins with the word "ta" and is followed by the lyrics "al ma - ma", "al ar - ma", and "al ar - ma". The piano accompaniment features a simple, repetitive melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score is handwritten in ink on aged paper.

Handwritten musical score for a choir, featuring lyrics: *al ar-ma al ar-ma que ven-ce*. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first four systems are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and the fifth system is for a keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are: *al ar-ma al ar-ma que ven-ce*. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first four systems are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and the fifth system is for a keyboard accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

al ar-ma al ar-ma que ven-ce

Solo

#3 #3 #3 #3

do-ran pu-bli-can las ar-mas or-ce-li-ta-nas el tri-un-fo quea dos es-tre-llas

#3 6 fs 6 fs 6 6 fs 5 #3 6 5 #3 5

Handwritten musical score for a choir, page 73. The score consists of 12 staves. The first four staves are vocal parts with lyrics. The next four staves are vocal parts without lyrics. The last four staves are instrumental parts, likely for a keyboard or guitar, with some figured bass notation. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'Je - ren, pa - re - ti - das G - mo dos her - ma - nas, al ar - ma al, ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma'.

Lyrics: Je - ren, pa - re - ti - das G - mo dos her - ma - nas, al ar - ma al, ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma al ar - ma

Figured bass notation (bottom staff):

Measure 1: #3 6 f5

Measure 2: 6 5 5 5 4 (#3)

Measure 3: 6 5

Measure 4: 5 4 #3

Measure 5: #3

Handwritten musical score for "Alarma" by J. S. G. The score is written on ten staves, with the first six staves containing vocal parts and the last four staves containing instrumental parts. The lyrics are "Al arma al arma den-le la voi-to-ria" and "pues me-re".

The score is written in a single system, with the first six staves containing vocal parts and the last four staves containing instrumental parts. The lyrics are "Al arma al arma den-le la voi-to-ria" and "pues me-re".

The first six staves are vocal parts, with the lyrics "Al arma al arma den-le la voi-to-ria" and "pues me-re". The last four staves are instrumental parts, with the lyrics "pues me-re".

The score is written in a single system, with the first six staves containing vocal parts and the last four staves containing instrumental parts. The lyrics are "Al arma al arma den-le la voi-to-ria" and "pues me-re".

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are "Al ar-ma al ar-ma al ar-ma" repeated three times. The piano part includes a bass line and a right hand line with a "b3" marking.

los cla-ri-nes to- quen los cla-ri- nes, re -

los cla-ri-nes to- quen, re - tum - ben

los cla-ri-nes to - quen

los cla-ri-nes to - - - - - quen

Handwritten musical score for a choir, featuring lyrics in Spanish. The score is written on 12 staves, organized into four systems of three staves each. The lyrics are: "tum-ben re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas", "re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas", "re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas", "re-tum-ben las ca-xas re-tum-ben las ca-xas", "los cla-ri-nes", "los cla-ri-nes", "los cla-ri-nes", "los cla-ri-nes to-quen", "los cla-ri-nes to-quen", "los cla-ri-nes to-quen", and "los cla-ri-nes to-quen". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written below the corresponding staves.

tum-ben re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas

re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas

re-tum-ben re-tum-ben las ca-xas

re-tum-ben las ca-xas re-tum-ben las ca-xas

los cla-ri-nes

los cla-ri-nes

los cla-ri-nes

los cla-ri-nes to-quen

los cla-ri-nes to-quen

los cla-ri-nes to-quen

los cla-ri-nes to-quen

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top four systems are for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and the bottom two systems are for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1: Four empty staves for the choir.

System 2: Four vocal staves with lyrics: "to- quen los cla- ri- nes to- quen re- tum- ben re- tum".

System 3: Four vocal staves with lyrics: "to- quen los cla- ri- nes to- quen re- tum- ben re- tum".

System 4: Four vocal staves with lyrics: "los cla- ri- nes to- quen los cla- ri- nes to- quen re- tum- ben".

System 5: Four vocal staves with lyrics: "los cla- ri- nes to- quen los cla- ri- nes to- quen re- tum- ben".

System 6: Two piano staves. The left hand has a "6" above the first measure. The right hand has a "6" above the first measure.

Handwritten musical score for a song, featuring multiple staves with lyrics in Spanish. The lyrics are: "re-tum-ben las ca-xas, que-rra que-rra". The score is written in a single system with multiple staves, including vocal lines and a bass line. The lyrics are written below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: "re-tum-ben las ca-xas, que-rra que-rra". The score is written in a single system with multiple staves, including vocal lines and a bass line. The lyrics are written below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: "re-tum-ben las ca-xas, que-rra que-rra".

re-tum-ben

que-rra que-rra que-rra que-rra

re-tum-ben

que-rra, que-rra, que-rra que-rra

ben re-tum-ben las ca-xas, que-rra que-rra que-rra que-rra

re-tum-ben las ca-xas

ben re-tum-ben las ca-xas, que-rra que-rra que-rra que-rra

re-tum-ben las ca-xas que-rra, que-rra, que-rra, que-rra

re-tum-ben las ca-xas, que-rra, que-rra, que-rra, que-rra

43

43

Coplas solas y a 7

o. = 50
(d = 120)

Primer Choro Tiple 1°

Tiple 2°

Alto

Tenor

Alto 2° Choro

Tenor 2° Choro

Tenor 3° Choro

Acompañamiento a los 2° y 3° choro

Acompañamiento

Handwritten musical score for a piece titled "Coplas solas y a 7". The score is written for a choir and piano accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/2. The tempo is marked "o. = 50" and "d = 120". The score is divided into two systems. The first system includes staves for "Primer Choro Tiple 1°", "Tiple 2°", "Alto", "Tenor", "Alto 2° Choro", "Tenor 2° Choro", "Tenor 3° Choro", "Acompañamiento a los 2° y 3° choro", and "Acompañamiento". The lyrics for the first system are "1º. O-pre-sen-ta-ri-gue-la vie-ron du-ras le-yes a-". The second system includes staves for the same instruments. The lyrics for the second system are "fri-ca-nas sin mas a-li-vio a sus que ... Jaque-l de sus an ... Sias". The piano accompaniment in the second system includes fingerings: 7, 6 5 4 #3, and #3.

Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Solo

2^a Ver-du-gem Roy mo-ro in-ten-ta he-choffe-ro-les de en sa -

Musical notation for the second vocal part with lyrics.

Flan.

#3 6 6 #3 7

Piano accompaniment for the second vocal part.

Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

na dei-no-can-tes no- bles pe-ches cor-tar gar-gan-tas

Musical notation for the first vocal part with lyrics.

6 6 5 #3 #3 #3

(6) 6 5 4 #3 (#3) #3

Piano accompaniment for the first vocal part.

Solo

3^a Su-beal an-ti-lloa-ni-mo-sa la su-dit or-ce-li-ta -

6 6 #3 7

26

na dis-tra-ga-sas las tren fu-das en las fren gra-cias

6 5 $\frac{5}{4}$ #3 #3

33

Solo

4ª Trans-forma-se em tres cam-pio - nes, e de laa-ta-la - ya ma

6 6 #3 7

36

tan los guar-dos in-ad-ver-ti - dos de que tal a - ya

6 5 $\frac{5}{4}$ #3 #3

4

5^o Al Rey de- que-lla ya quan- tos mo-ros ha-lla em la pla-.

Figured bass notation: 6 6 6 #3 7

46

za, sin ad-ver-tir que es em-pre-sa des-ca-be-za-da

Figured bass notation: #3 #3 #3 5 #3 (#3) #3

5

Die

6ª. Dos es - tre-las sea pa-re - can deín-flu-en - rias tan - on tra -

Dos es - tre-las sea pa-re - can deín-flu-en - rias a tan on tra -

#3 6 6 #3 7

#3 6 6 #3 7

56

rias, queal pa-so queu-hes a-lien tan, a lien - tan, O-tros des-ma - yan

rias queal pa-so queu-hes a-lien - tan o-tros des-ma - yan

6 5 #3 #3 #3

6 5 4 #3 #3 #3

Solo

61

7^a Las San-tas In-s-ta-y Pu-fi-na Es-tre-las co-mo Sol cla-

6 6 #3 7

62

ras lu-cie-ron quan-do la Lu-na se bró men-gua-da

6 5 5 #3 #3

[illegible][illegible]

[illegible]

D.C. & F.

n° 1345 *Al dormir el Sol*

Tiple 1°

Tiple 2°

Tiple 3°

Tenor

Acompañamiento

A 4

Al dormir el Sol

Al Nacimient° de N° S. Jesuchristo

Mathias Navarro

0. = 50

Tiple 1°
Al dor-mir el Sol en bra-zos del al - va le

Tiple 2°
Al dor-mir el Sol en bra-zos del al - va le

Tiple 3°
Al - dor-mir el Sol en bra-zos del al - va le

Tenor
Al dor-mir el Sol en bra-zos del al - va le

Acompañamiento a 4

1/5 *5/4 #3*

me - zen lea plau - den le can - tan con dul - ce pri - mor los

me - zen lea - plau - den le can - tan con dul - ce pri - mor

me - zen lea plau - den le can - tan con dul - ce pri - mor

me - zen lea plau - den le can - tan con dul - ce pri - mor

#3 *4/3* *#3* *4/3* *#3* *1/5* *6/5* *#3*

An - ge-les pu - ros y

(los) ze - fi-ros gra - tos y

(los) fér - ti-les flo - res y

Las li - quidas fuen - tes y

#3 *#3*

conayre

to-dos u-ni-dos di-zen au-na voz

to-dos u-ni-dos di-zen au-na voz no-le-des-pier-ten,

to-dos u-ni-dos di-zen au-na voz no-le-des-pier-

to-dos u-ni-dos do-zen au-na voz ho-le-des-

5 7 #3 6 6 6

[illegible]

Handwritten musical score for "Les cloches de Nanterre" by Maurice Strakosky. The score is for a 5-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in French. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal entries. The second measure shows the vocal parts continuing with the lyrics "no le des - pier". The third measure shows the vocal parts continuing with the lyrics "ten no." and the piano accompaniment playing a rhythmic pattern. The score is handwritten on a single page.

(tempo primo)

So lo

#3

6

$$5 \quad 4 \quad \# \quad 3$$
[illegible]

(tempo primo)

Solo

2^a Los ze-firos gra-tos con hue-lla re
4^a Las li-qui-das fue-n-tes con mu-si-co
63 son mo-vien-do las
de blan-dos mur-

#3 6

Conayre

plan-tas no pri-san la flor.
mu-rens lea dor-me-cen oy

no le des pier-ten, no,
No le des pier-ten
No le des pier-ten

5
4 #3

pier-ten no, no, no, no, no, no, no, no, no.
no le des pier-ten no, ho, no, ho, no, ho, no.
no, no. no, no, no, no, no, no, no.
no le des pier-ten ho, ho, ho, ho, ho, ho, no.

6 6 #6 #6 #3 #3

4 3

D.C. Rn

n° 1327 *¡Ah de las flores!*

Alto 1°

Alto 2°

Acompañamiento

Duo

Ha de las flores

A la Asuncion de N^{ra} S^a

Mathias Navarro

1 $\text{♩} = 52$

Alto 1°

Alto 2°

Acompañamiento al Dúo

Ha de las flo-res

quien es e-se pro-di-gio de ar-

Ha de los as-tros

#3

4

do-res-

que sol i-lu-mi-na

quien es e-se ma-tiz de los cam-pos

que

6

7

el vien-to

el tiem-po

que-bra de ra-yos

la en fe-ra los

6

10

Ha de las flo-res

Ha de los as-tros

a-ños

Ha de los As-

6 #3 #3 #3 6 5 4 #3

13

di-gan-to di-gan-to, di-gan-to, an-ten-ti Sies...

tres, an-ten-to di-gan-to, an-ten-to

16

flor puer lu-ge puer ar de

sies Es-tre - -lla y flo-re-a y des-

#3

19

por luz de las flo-res di-gan-to

cua-lla por flor de las ra-yos

#3

#3

22

di-gan-to por luz de las flo-res, de las

an-ten-to an-ten-to por luz de las flo-

#3

25

flor-
res

can-
ten-to

por flor de los ra-yos de los

5
4

6

28

ra-
yos

can-
ten-to

can-
ten-to

di-
gan-to

di-
gan-to

5
4

#3

#3

31

di-
gan-to

can-
ten-to

can-
ten-to

Fin

6

7

33

Coplas solas y a Dúo
O. = 52

1^a Ma-
2^a Flo-
ni-a en la tie-rra
gra sua-ri da-des

bri-lla Sol de can-
dul-ces Ro-sa no

6

6

36

bian - tes mi - la - tro - no - sa - gra - do de lu - zes
sien - te des - ma jos Li - no tri - bu - ta fra - gran - cias

39 #3 #3 #3 #3

sa - cro pa - ran - gen de as - tros : Ma -
Nar - do pro - du - a re - ga los : Fla -

42 6 5 6

ri - a Sol tro - no sa - cro bri - lla mi - la - gro de lu - zes de
gra Ro - sa Nar - do Li - no dul - cas des - ma - jos fra - gran - cias re

45 6

as tros
ga - los

Rey - na
viree

48 6

de la glo - ria lu - ... - ce lu - nai lu - mi - na los am...
ter - ri - za - do Fe ... - - - - - uix, Ri - o de glo - ria sa gra

6 6 6 #3

51

pos do ma-tiz el ay-re pu-lien-do ra-yo es cie-es bri
do fuen-te co- pio-sa de gra-cias ma no-depo der al

#3 3

54

llan-do. do.
ma-do.

#3 3

56

Reg-na Lu-na ma-tiz ra-yo lu-ce es cam-pos pa-
vi-re Ri-o fuen-te ma-no je-mix sa-gra-do de

7 #3 #3 #3 #3

59

lien-do bri-llan do, pu-lien-do bri-llan-do
gra-cias col-ma-do de gra-cias col-ma-do, col-ma-do

6 7 6 6 5 4

D.C. y fin.

nº 1437 *Los moriscos como han visto.*

Voces

Acompañamiento

Los moriscos como han visto

Al Nacimintº de Nº Sr Jesuchristo

Mathias Navarro

♩ = 50

Solo

Primero Coro Tiple
[voces sencillas]

Alto

Tenor 1º

Tenor 2º

Segundo Coro Tiple
[coro de capilla] [y corne]

Alto

Tenor

Baxo
[y bajón]

Acompañamiento a 8
[arpa]

los mo- rris- os o- mo han vis- to al Dios Ni- fi co en el Por-

6 #6

#3

6 #6

tal quie- ren oy an al- ga- za- ra su re-

#3 #3

#3

6 #3 6

9

ni-da ce-le-brar

Solo

Al 3o-ni-or A-lá la 3a-le' 3a-lá

Al 3o-ni-or A-

Al 3o-ni-or A-

6

13

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

al 3o-ni-or A-lá

6 6 #6 6 6

Solo

17

la za-le'-za - lá el dí-o-go chi-
lá' quez-tar bo-ni-qui-to

6 #6

21

qui-to

Solo
y co-me car-nuz on el al-car-az, que za-ber, me-jor que

(la)

#3 6 f5 #3

25

Mel, 7 no be- ber ni vi-no via-ro pe, ni to-gi-vi-lia, ni paz-te

6 5

7 6

(Re)

29

li-lia niel al-gui-ze-ra al zo-mor A-la la za-la za-la

7 6

(Re)

(Re)

33

al zo- nior A - la' la za - le za - la'

al zo- nior A - la' la za - le' za - la'

nior A - la'

nior

nior A - la'

al zo- nior A - la' la za -

al zo- nior A - la' la za -

(4)

6 6 #3 6

37

al zo- nior A - la' la za - le' za - la' al - zo- nior A la' la - za -

al zo- nior A - la' la za - le' za - la' al zo- nior A - la' la - za -

le' za - la'

al zo- nior A - la' la za - le' za - la' al zo-

le' za - la'

al zo- nior A - la' la za - le' za - la' al zo-

#6

Handwritten musical score for a song, featuring multiple staves with lyrics in a non-Latin script. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes.

Lyrics (Top Staff):
le-za la-la za-le za-la, la za-le za-la

Lyrics (Second Staff):
le' za-la la za-le' za-la, la za-le' za-la

Lyrics (Third Staff):
rúor A-la la za-le' za-la la za-le' za-la

Lyrics (Fourth Staff):
la za-le' za-la

Lyrics (Fifth Staff):
rúor A-la la za-le' za-la la za-le' za-la

The score consists of 10 staves in total, with the first 9 staves containing lyrics and the 10th staff being empty. The lyrics are written in a cursive, handwritten style.

Coplas solas y a 8

$\text{O} = 60$ Solo

Primero Coro Tiple

Alto

Tenor 1º

Tenor 2º

Segundo Coro Tiple

Alto

Tenor

Baxo

Acompañamiento a 8

1ª Un ca-va-llo il ce-ro le tray a-la-zán, por sien el Buey

Solo

4ª Un co-lar fa-mo-zo a Ma-ho-ma tray, que co-muez-tar

4

quie-re mi Rey to-re-ar al zo-mór A-lá la za-lé za-lá

be-rro mi bien bez-ta rá al zo-mór A-lá la za-lé za-lá

#3

8

5ª Al pie de Ma - ri - a el be - rre - tee - char, con que me - dia

2ª Por li - brar gar - gan - ta o - ro que le dan, con - pre gar - gan

11

lu - na en su pie me - rar al go - uior A - lá la za - le' za - lá

ti - llaz al go - uior zan Blaz, al go - uior A - lá la za - le' za - lá

15

S Pedro (35) Un al-fan-ge cor-vo, le tra-er que dar, pa-ra qe ha Ma- ho-ma deen la so-lan zas al zo-
 me-te, que cre-ha-noe tar, yan reg de Al-cuz, co-mer-vi-noe Pan al zo-
 #3

20

al zo- nior A - la' la za- le' za- la'
 al zo- nior A - la' la za- le' za- la'
 al zo- nior A - la' la za- le' za- la'
 al zo- nior A - la' la za- le' za- la'
 nior A - la' la za- le' za- la', al zo- nior A - la' la za- le' za- la'

nº 1487 *¡Qué nuevas armonías!*

Kalenda all. Al. Kaimut. det. p. Sefuchin

Choro 1:
Violon.
Alue.
Volon.

Choro 2:
G88W
-
-
-

Choro 3:
Lleno.
-
-
-

Arya.

Violín añadido

Violin anacido, a lilt de Kaland. all.

Kalenda a 11. Al Nacimiento de n° Sr. Jesuchristo.

Que nuevas armonías

Con violín, Abué, y violon.

(♩ = 43)
1 ♩ = 76

M° Navarro.

Choro 1° Tiple a 11. Violín.

Violín añadido.

Tiple. Abué.

Baxo a 11. Violón.

Tiple.

Segundo
Choro
"Vozes"

Alto.

Tenor 1°

Tenor 2°

Tiple [y corneta]

Tercer
Choro
"Lleno"

Alto.

Tenor.

Baxo [y bajón]

Arpa

6

#3

3

9

6

5

A musical score for a four-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first staff (Soprano) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff (Alto) begins with a half note F#4, followed by a quarter note G4, and then a half note A4. The third staff (Tenor) begins with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4. The fourth staff (Bass) begins with a half note D4, followed by a quarter note C4, and then a half note B3. The music continues for several measures, with various melodic lines and rests.

Handwritten musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature is one sharp (F#). The notation is on a single staff with a bass clef. The notes are: G2 (labeled 5 and 4), A2 (labeled #3), a whole rest, B2 (labeled #3), C3 (labeled 3), D3, E3, F#3 (labeled #3), G3 (labeled #3), A3 (labeled 6), B3, and C4.

9

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

The second system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

The third system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

#3 6 #3

The fourth system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a melody starting with a quarter note F#, followed by an eighth note G, a quarter note A, and a quarter note B. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first two measures contain the melody, and the last two measures contain rests.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of four staves. The key signature has one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "Que nue - vas ar - mo - ní - as, deal -". The melody starts in measure 5, continues through measure 6, and then has a rest in measure 7. The bass line has rests in measures 5, 6, and 7, and a note in measure 8.

Third system of a musical score, measures 9-12. It consists of four staves. The key signature has one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. All staves contain rests in measures 9, 10, 11, and 12.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. It consists of one staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The melody is in the bass clef. The lyrics are: "Que nue - vas ar - mo - ní - as, deal -". The melody starts in measure 13, continues through measure 14, and then has a rest in measure 15. The bass line has rests in measures 13, 14, and 15, and a note in measure 16. The fingerings are: 6, 6, #3.

Four staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Measures 17 through 20 are empty, showing only the staff lines and clefs.

Four staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Measures 21 through 24 contain a vocal melody in the first treble staff. The lyrics are: ter - na - ti - vos gol - pes, sees - cu - chan co - moen for - ma de que - bran - .

Four staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). Measures 25 through 28 are empty, showing only the staff lines and clefs.

A single bass staff with a key signature of one sharp (F#) for measures 21 through 24. The notes and fingerings are: 6 (F#), 6 (F#), #3 (G), 6 (F#), 6 (F#), 6 (F#).

Allegro

tar pri - sio - nes. Que gol - - pes

Que gol -

5 4 #3 Que gol -

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The notation includes whole notes and rests. Above the first staff, there is a tempo/mood marking: $\text{♩} = \text{♩}$.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are: o-yd o-yd za - ga - les; no-tad no-
o-yd o-yd za - ga - les;
o-yd o- yd za - ga - les;

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are: - pes o-yd o- yd za - ga - les;
- pes
- pes

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of one staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are: #3 7 6 6

Four empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are arranged in a system with a brace on the left.

Four musical staves with lyrics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "tad Pas - to - res. O - yd o - yd za - ga - les". The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res". The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res". The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res".

Four musical staves with lyrics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -".

Four musical staves with lyrics. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -". The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "no - tad no - tad Pas - to - res. O - yd o - yd za -".

First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass clefs) and a key signature of one sharp (F#). The first two measures contain notes, and the last two measures are rests.

Solo

Second system of musical notation, featuring four staves. The first staff has lyrics: "no-tad no-tad Pas - to - res. Que ma-no de-li-ca-da, di-vi-na-men-te". The first two measures contain notes, and the last two measures are rests.

Third system of musical notation, featuring four staves. The first staff has lyrics: "ga - les no-tad no-tad Pas - to - res". The first two measures contain notes, and the last two measures are rests.

#3

Fourth system of musical notation, featuring a single bass staff. The first two measures contain notes, and the last two measures are rests.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is G major (one sharp). The first three measures contain whole rests. The fourth measure contains whole notes on G4, A4, B4, and G4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The key signature is G major. Measures 5-7 contain eighth-note patterns. Measure 8 contains whole notes. The lyrics are: "do-cil, conpa-lasrom-pe ye-rros y par-te co-ra zo - nes. Que do -".

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature is G major. Measures 9-11 contain whole rests. The twelfth measure contains whole notes on G4, A4, B4, and G4.

#3 #3 6

#3

#3 7

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The key signature is G major. Measures 13-15 contain eighth-note patterns. Measure 16 contains whole notes. An arrow points from the text "#3 7" to the final measure.

o-yd o-yd za - ga - les

- cil o-yd o-yd za - ga - les

Que do - - cil o-yd o-yd za - ga - les

#3 7 #3 7 #3

no-tad no-tad Pas - to - res no-tad no-tad Pas - to - res.

Solo
Que las he-rra-das

no-tad no-tad Pas - to - res no-tad no-tad Pas - to - res.

#3 #3 6

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for four staves (treble and bass clefs, all with a key signature of one sharp). Measures 1-3 contain whole rests for all parts. In measure 4, all four staves have a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.

Second system of a musical score, measures 5-8. Measures 5-7 contain whole rests for all parts. In measure 8, the melody continues on the fourth staff. The lyrics "puertas, dedia-man-ti-no bronze, LLamandodel a- bis-mo, es ruí-na ca-da gol - pe." are written below the staff.

Third system of a musical score, measures 9-12. Measures 9-12 contain whole rests for all parts.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. The melody continues on the fourth staff. Fingerings are indicated by numbers: #3, 6, 6, 5.

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of four staves (treble and bass clefs) in G major. The melody is played in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 5-8. It consists of four staves. The melody continues in the treble clef. The lyrics "o - yd o - yd za - ga - les, no - tad no - tad Pas - to - res" are written below the first staff. The word "Solo" appears above the third staff in measure 8, followed by the lyrics "Que ya la voz sus-" below it.

Third system of musical notation, measures 9-12. It consists of four staves. The melody continues in the treble clef. The lyrics "o - yd o - yd za - ga - les no - tad no - tad Pas to - res" are written below the first staff. The word "Solo" appears above the third staff in measure 12, followed by the lyrics "Que ya la voz sus-" below it.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It consists of one staff (bass clef) in G major. The music continues with eighth and sixteenth notes. The page number "6" is written below the staff in measure 14.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs) in G major. All staves are empty except for a whole rest in the first measure of each staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves in G major. The third staff contains the vocal melody with lyrics: "pen-de, el e-co no se oye, yentre los golpes suenan". The fourth staff contains a bass line. The lyrics "vagas aclamaciones" and "vagas aclamaciones" are written below the vocal line in measures 7 and 8 respectively. The lyrics "vagas aclamaciones" and "vagas aclamaciones" are written above the bass line in measures 7 and 8 respectively.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves in G major, all of which are empty except for a whole rest in the first measure of each staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of a single bass staff in G major. The notation includes a complex rhythmic pattern with notes and rests, and a double bar line at the end of the system.

First system of musical notation, measures 61-64. It consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A tempo marking '♩ = 1.' is present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 65-68. It consists of four staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A tempo marking '♩ = 1.' is present at the end of the system. The lyrics 'vagas aclamaciones' are written under the first staff, and 'vagas-clama cio - nes' are written under the second staff.

Third system of musical notation, measures 69-72. It consists of four staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A tempo marking '♩ = 1.' is present at the end of the system. The lyrics 'vagas-clama cio - nes' are written under the first staff, and 'vagas-clama cio - nes' are written under the second staff. The lyrics 'vagas-clama cio - nes' are also written under the third staff.

Fourth system of musical notation, measures 73-76. It consists of one staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics 'vagas-clama cio - nes' are written under the staff.

65 $\circ = d.$
 $d = \text{half note}$

The musical score is written for a piece in 6/8 time, indicated by the time signature and the tempo marking $d = \text{half note}$. The score is divided into three systems, each with four staves. The first system shows the vocal line and three instrumental staves. The second system continues the vocal line and instrumental accompaniment. The third system shows the vocal line and instrumental accompaniment, with the vocal line ending on a final note. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

Solo

Sue - nen sue - nen re - sue-nen, es-truen-dos a - cor-des,sue-nenre - sue-nen es-truen-dos a -

sue - nen - sue-nen es-truen-dos a -

6 #3

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first two measures show a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. The last two measures feature a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Second system of a musical score, measures 5-8. It includes vocal lyrics. The first staff has the lyrics "cor - des," and "mezelandoseaun". The second staff has the lyrics "mez-clan-do-seaun tiem - po vio-li- nes y vo - zes". The third staff has the word "Solo" above it. The fourth staff has the lyrics "mez-clan-do-seaun tiem - po vio-li- nes y vo - zes". The key signature remains one sharp.

Third system of a musical score, measures 9-12. It includes vocal lyrics. The first staff has the lyrics "cor - des," and "mezelandoseaun". The second staff has the lyrics "mez-clan-do-seaun tiem - po vio-li- nes y vo - zes". The third staff has the lyrics "mez-clan-do-seaun tiem - po vio-li- nes y vo - zes". The fourth staff has the lyrics "mez-clan-do-seaun tiem - po vio-li- nes y vo - zes". The key signature remains one sharp.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. It includes performance markings. The first staff has the markings "#3", "#3", "f5", "#3", "#3", "#3". The second staff has the markings "#3", "#3", "f5", "#3", "#3", "#3". The third staff has the markings "#3", "#3", "f5", "#3", "#3", "#3". The fourth staff has the markings "#3", "#3", "f5", "#3", "#3", "#3". The key signature remains one sharp.

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of four staves. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the first staff in measures 5 and 6. The lyrics "mezelandoseaun" are written under the first staff in measure 8. The music continues with various rhythmic patterns.

Third system of a musical score, measures 9-12. It consists of four staves. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the first staff in measures 9 and 10. The lyrics "mezelandoseaun" are written under the first staff in measure 12. The music continues with various rhythmic patterns.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. It consists of one bass clef staff. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the staff in measures 13 and 14. The lyrics "mezelandoseaun" are written under the staff in measure 16. The music continues with various rhythmic patterns.

77

tiem - po vio - li - nes y vo - zes. *Solo* Pues de los ye - rros de du - ras pri - sio - nes, a -

tiem - po vio - li - nes y vo - zes.

6 #3 6

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two sharps.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of eight staves: four treble clefs and four bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "tiem - po vio - li - nes y vo - zes mezclandoseaun". The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The seventh staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The eighth staff has a bass clef and a key signature of two sharps.

tiem - po vio - li - nes y vo - zes mezclandoseaun

tiem - po vio - li - nes y vo - zes mezclandoseaun

#3 #3

First system of musical notation, measures 73-76. It consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes.

Second system of musical notation, measures 77-80. It consists of four staves. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the first staff, and "mezclandoseaun" is written under the second staff.

Third system of musical notation, measures 81-84. It consists of four staves. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the first staff, and "mezclandoseaun" is written under the second staff.

Fourth system of musical notation, measures 85-88. It consists of one staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The melody is in the bass clef, with notes mostly eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The lyrics "tiem - po vio - li - nes y vo - zes" are written under the staff, and "mezclandoseaun" is written under the staff.

First system of a musical score, measures 1-4. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first two measures contain melodic lines in all staves, while the last two measures show rests for the upper staves and a single note in the bass staff.

Second system of a musical score, measures 5-8. It features four staves. The key signature is one sharp (F#). The first two measures contain lyrics: "tiem - po vio - li - nes y vo - zes." The third measure is marked "Solo" and contains the lyrics "Pues de los ye - rros de". The fourth measure contains the lyrics "du - ras pri - sio - nes, a -".

Third system of a musical score, measures 9-12. It features four staves. The key signature is one sharp (F#). The first two measures contain lyrics: "tiem - po vio - li - nes y vo - zes." The last two measures show rests for all staves.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. It features a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first two measures contain a melodic line. The third measure has a "6" above it. The fourth measure has a "#3" above it. The fifth measure has a "6" above it.

Measures 81-84 (measures 1-4 of the system) are empty staves.

Measures 85-88 (measures 5-8 of the system) contain the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: le-gres se mi-ran ya Li-bres los hom-bres, sue-nen re-sue-nen es-truen-dos a-cor-des.

Measures 89-92 (measures 9-12 of the system) contain the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: sue-nen re-sue-nen es-truen-dos a-cor-des.

Measures 93-96 (measures 13-16 of the system) contain the piano accompaniment. The lyrics are: #3 6 #3 #3

85

Handwritten notes: $0 = 0$, $\text{half note} = \text{half note}$, $0 = \text{half note}$, $\text{half note} = \text{half note}$.

Yen e-costan con for - mes

Yen e-costan confor - mes

Yen e-costan con for - mes

Yen e-costan con for - mes

Figured bass notation: $\#5$ $\#3$ 7 6 $\#3$ $\#5$ $\#3$ 7 6 $\#3$ $\text{half note} = \text{half note}$.

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves (treble and bass clef, each with a key signature of one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third and fourth measures contain whole rests.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of four staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The lyrics "sue - nen" are written below the second measure, and "sue-nen -" is written below the fourth measure.

Third system of a musical score, measures 9-12. It consists of four staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The lyrics "sue - nen" are written below the second measure, and "sue-nen re-sue-nen es - truen-dos a-cor-des" are written below the fourth measure.

Fourth system of a musical score, measures 13-16. It consists of four staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure contains a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The lyrics "sue - nen" are written below the second measure, and "sue-nen re-sue-nen es - truen-dos a-cor-des" are written below the fourth measure.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs, all with a key signature of one sharp). Measures 1 and 2 contain whole rests for all staves. Measures 3 and 4 contain eighth-note patterns for all staves.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. Measures 5 and 6 contain eighth-note patterns for all staves. Measures 7 and 8 contain whole rests for all staves. The lyrics "sue-nen es-truen-dos a- cor- des" are written under the first staff in measures 5 and 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves, all of which contain whole rests for measures 9, 10, 11, and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of a single bass staff. Measures 13 and 14 contain eighth-note patterns. Measures 15 and 16 contain eighth-note patterns with fingering numbers: 6, #3, 6, and #3.

First system of a musical score, measures 1-3. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a sharp sign. The music consists of quarter and eighth notes, with rests in measures 1 and 2.

Second system of a musical score, measures 4-6. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a sharp sign. The lyrics are: sue - nenre - sue - nen es - truen - dos a - cor - des. The music consists of quarter and eighth notes, with rests in measures 4 and 5.

Third system of a musical score, measures 7-9. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a sharp sign. The lyrics are: sue - nen es - truen - dos a - cor - des. The music consists of quarter and eighth notes, with rests in measures 7 and 8.

Fourth system of a musical score, measures 10-12. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth staff has a bass clef and a sharp sign. The lyrics are: #3 #3 #3 #3. The music consists of quarter and eighth notes, with rests in measures 10 and 11.

musical score for page 100, featuring vocal and instrumental staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has four staves (three vocal, one bass). The second system has four staves (three vocal, one bass). The third system has four staves (three vocal, one bass). The lyrics are: sue - nen re - sue - nen es - truen - dos a - cor - des. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A rehearsal mark #3 is located at the bottom of the third system.

sue - nen re - sue - nen es - truen - dos a - cor - des

sue - nen re - sue - nen es - truen - dos a - cor - des

#3

Coplas a 7

$\text{♩} = 76$

Choro 1. Tiple. Violín

Violín añadido

Tiple. Abué.

Baxo. Violón.

Solo

Choro 2°. Vozes. tiple

Alto

Tenor 1°

Tenor 2°

Arpa

El cen-tro de la tie-rra, qe cár- cel du- raen- cierra, los pre-sos qensies

El ayreaunes- tá cie-go, puesdeunPortal el fue-go, lein nunda de ful-

6

6

6

6

First system of musical notation, featuring four staves in G major. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The music consists of a single melodic line with rests in the other staves.

Second system of musical notation, featuring four staves in G major. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The first staff contains the vocal melody with lyrics, while the other staves have rests.

cen - de Los presos que ensies - cen - de,
 - go res, ein - nun-da de ful - go - res,

Third system of musical notation, featuring a single bass staff in G major. The staff contains a melodic line with handwritten annotations above it.

4³ #3 6 #3 6 4³

Four empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are arranged in a system with four measures each.

First system of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The other three staves are empty. The lyrics are:
fes - ti va seest-re - me-ce, yen ju - bi - los pa - re - ce, qes-ta di-ziendoa cor-de, Se-ñor - , Se-
yaunqea-soplos se mueve, es un Au-ra tan le - ve, un ze-fi - ro tan no-ble, qe ca - si,

Second system of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The other three staves are empty. The lyrics are:
fes - ti va seest-re - me-ce, yen ju - bi - los pa - re - ce, qes-ta di-ziendoa cor-de, Se-ñor - , Se-
yaunqea-soplos se mueve, es un Au-ra tan le - ve, un ze-fi - ro tan no-ble, qe ca - si,

First system of musical notation, featuring four staves (three treble and one bass) in G major. The first two staves have whole rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns in the third and fourth measures. The third staff has a similar pattern, and the bass staff has a more complex eighth-note pattern.

Second system of musical notation, featuring four staves. The first staff contains Spanish lyrics. The second staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second and third measures. The third and fourth staves have whole rests throughout.

ñor, nuestros a - fec - tos o - ye, nuestros a - fec - tos o - ye.
ca - si, por - co - rreer - no - co - rre, que por co - rremo co - rre.

Third system of musical notation, featuring a single bass staff. It contains eighth-note patterns with fingerings (6, #3, 6, #3, #3(5)) and a triplet (3).

First system of musical notation. It consists of four staves. The first and third staves contain melodic lines, while the second and fourth staves contain whole rests. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of four staves. The first and third staves contain melodic lines, while the second and fourth staves contain whole rests. The key signature is one sharp (F#).

Solo

La som-bra que qua-xa-da, fue no-che du-pli-ca-da, tan o-traes es-ta
 - De-ten-gan el he-chi-zo del tier-noa-mor que hi-zo, que to-do se me-

Third system of musical notation. It consists of a single bass staff. The staff contains a melodic line with fingerings indicated by numbers 3, 6, 6, 6, and 6. The key signature is one sharp (F#).

First system of musical notation, featuring four staves in G major. The first three staves are treble clef and the fourth is bass clef. The first two staves have whole rests in the first two measures. The third and fourth staves have eighth-note patterns starting in the third measure.

Second system of musical notation, featuring four staves in G major. The first three staves have whole rests. The fourth staff contains a vocal melody with lyrics in Portuguese.

no - che, tan o-trae ses - ta - - tan o traes - es - ta no-che
 - jo - re, que to-do se me - - re, que to-do se me - jo - re.

Third system of musical notation, featuring a single bass staff in G major. The staff contains a bass line with fingerings and accidentals indicated above the notes.

6 6 $\flat 3$ $\sharp 3$ 6 $\sharp 3$ 6 $\flat 3$

First system of musical notation, featuring four staves in G major. The first staff has a quarter note G, followed by rests. The second and third staves have whole rests. The fourth staff has a quarter note G, followed by rests.

Second system of musical notation, featuring four staves in G major. The first three staves have whole rests. The fourth staff contains a vocal melody with lyrics.

al a-bis-mo que-bran-ta al dí-a sea-de-lan - ta, a la cul-pa se co-po-ne, mi bien - , mi
gea-le-gra bien que - a, pre-su-me ser un dí - a, de esca-sos res-plan-dores, con Luz de

Third system of musical notation, featuring a single bass staff in G major with a continuous eighth-note accompaniment.

First system of musical notation, featuring four staves in G major. The first three staves are treble clef and the fourth is bass clef. The first two staves have whole rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns in the last two measures. The third staff has eighth-note patterns throughout. The fourth staff has eighth-note patterns throughout.

Second system of musical notation, featuring four staves in G major. The first three staves are treble clef and the fourth is bass clef. The first two staves have whole rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns in the last two measures. The third staff has eighth-note patterns throughout. The fourth staff has eighth-note patterns throughout.

Luzdearra-ci-ma - dos - dearra-ei--mamados so-les.
 bien a elamente - los - a-cla men- telos or - bes.

Third system of musical notation, featuring a single bass staff in G major. The staff contains eighth-note patterns with fingerings 6, #3, 6, #3, and a triplet of eighth notes marked with #3.

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The second staff includes the lyrics: Yen e - cos con - for - mes, sue - nen re -

Third system of musical notation, featuring a single bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes a triplet marked with a "#3".

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in the key of D major (one sharp). The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The notes are: Measure 1: Treble (whole rest), Bass (whole rest). Measure 2: Treble (quarter rest), Bass (quarter D4, quarter E4). Measure 3: Treble (quarter F#4, quarter G4), Bass (quarter F#4, quarter G4). Measure 4: Treble (quarter A4, quarter B4), Bass (quarter A4, quarter B4).

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in the key of D major (one sharp). The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The notes are: Measure 5: Treble (quarter A4, quarter B4, quarter C#5, quarter D5), Bass (quarter A4, quarter B4, quarter C#5, quarter D5). Measure 6: Treble (quarter E5, quarter F#5, quarter G5, quarter A5), Bass (quarter E5, quarter F#5, quarter G5, quarter A5). Measure 7: Treble (quarter B5, quarter C#6, quarter D6, quarter E6), Bass (quarter B5, quarter C#6, quarter D6, quarter E6). Measure 8: Treble (quarter F#6, quarter G6, quarter A6, quarter B6), Bass (quarter F#6, quarter G6, quarter A6, quarter B6). The lyrics are: sue-nen, es-truen-dos a - cor - des sue - nen. The bass line has some fingerings: 5, 4, #3, #3, 6.

DC.
atrib.

nº 1459 *¡Oh quién fuera serafín!*

Tiple

Tenor

Acompañamiento

Cantada a Duo

O quien fuera Serafin

A Nuestra Señora

Mathias Navarro

[Introducción]

1
o.=52

Tiple

Tenor

Acompañamiento

Oh quien fue - ra se - ra - fin, que con can - cio - nes dea - mor, de Ma -

6 6 6 #3 b3

4

rí - aa plau - die - ra la gra - cia que en suo - rien - te di - cho - so lo - gró, que en suo - rien - te di -

b3 fs b3 #3 fs 5 b3

8

Mas no pue - de ser no no, no, no

cho - - - so lo - gró mas no pue - de ser, no no, no, no

6

5 b7 b5

12

no, no, que aunque sue - ne con cláu - su - las tier - nas an - gé - li - ca voz, ce - le bran - do la

no, no,

fs #3 b6 b3 b3

16

Luz de Ma - ri - a su glo - ria es ma - yor mas no pue de ser no no,
 mas no pue de ser no no,
 6 *5 b7 fs*

20

no, no no, no no pue - de ser no pue - de ser no,
 no, no no, no no pue - de ser no,
fs #3 6

23

no, no, no, no no, que no, no, no.
 no, no, no, no, no, que no, no, no.
fs

26

Recitado (o = 50)

So - be - ra - na be lle - za, be - llo pro - do - gio de la tie - rray cie - lo, a cu - ya sa - craal -
 6

29

te - za, del se - ra - fin lle - gar no pue - de el bue - lo,

6/4

31

vier - te pa - ra quea - la - be tu her - mo - su - ra en mi voz de gra - cia la dul - zu - ra.

6/8

34

Minué $\text{♩} = 50$

Don - de ha de ha - llar mi co - ra - zon, con quea - la - bar
Don - de hay pla - zer quea su can - dor pue - dao - fre - cer

37

tu per - fec - cion,
dig - no ru - mor

6/8

40

Al - va bri - llan - te pues noes bas - tan - te La so - no - ra ce -
Siaun - que loin - ten - te noes su - - fi - - cien - te el hu - ma - no ca -

6 6 #3 6 6

43

les - te can - ción don - deha deha - llar mi co - ra zon
no - ro fer - vor don - dehay pla - zer que tu can - dor

7 6 #3

46

con quea - la - bar tu par - feccion dig - no ru - mor
pue - dao - fre - cer

fs 6 fs 43

50

con quea - la - bar tu per - feccion. dig - no ru - mor
pue - dao - fre - cer

b3 6 6 6

54 *Recitado* (♩ = 50)

Bq - xe vø loz al sue - lo, el e - co dul - ce de tuher - mo - so

6

56

cie - lo, porque el hom - bree le va - do, con to - no re - mon - ta - do, en tue - lo - gio o Ma

6

59

- rí - a, for - me la sua - vi - dad de suar - mo - ní - a.

6

62 Area (♩ = 52)

Pe - re - gri - na ma - ges - tad, be - lla
So - be - ra - no ro - si - cler nue - va her -

6 7 6 7 6 6

ma - dre del a mor, be - lla ma - dre del a - mor
mo sa per - fec - ción, nue - va her - mo - sa per - fec - ción

7 6 7 6 6 43 6

que her - mo - su - ra, re - pa - rad, que dul -
que be - lle - za que pla - zer que pu -

43 6

zu - ra, ce - le - brad, que res - pi - ra su bel - dad, con di -
re - za que po - der queal o - rien - te de su ser, es del

6 6 6 #6

vi - no res - plan - dor, con di - vi - no res - plan - dor. Pe - re -
cie - load - mi - ra - ción, es del cie - load - mi - ra - ción. So - be -

#3 5 6 7 6 7 6 #3 6

81 gri - na ma - ges - tad, be - lla ma - dre del a - mor, be - lla
ra - no ro - si - cler nue - vaher - mo - sa per - fec - ción, nue - vaher

7 6 7 6 6 7 6 7 6 6

85 ma - dre del a - mor, be -
mo - sa per - fec - ción, nue -

43 6

88 lla ma - dre del a - mor.
vaher - mo - sa per - fec - ción.

6 2 6 2

Grave (♩. = 50)

92

Oh Sa - gra - da Ma - rí - a Rey - na de la ce - les -

Oh Sa - gra - da Ma - rí - - - a

fs

6
b3

95

te mo - nar - quí - a

e -

Pa - raa - la - bar tus al - tas per - - fec - - cio - nes e - le - vaal cie

#3

#3

7

98

le - vaal cie - lo nuestros co - ra - zo - nes, nues-tros co - ra - zo

- lo nues - tros co - ra - zo - nes nues - tros co - ra -

7

fs

#3

5
4 *#3*

6
5

101

nes,

nues - tros co - ra - zo - nes

zo - nes

nues - tros co - ra - zo - nes

5

6

b7

fs

n° 1446 *Marche el Campo*

1.º Choro *Vill. 2.º al. 1.º me. 1.º*

Violin.

A. Gue.

Violon.

2.º Choro

Voces.

Acompaña-
miento.

This is a handwritten musical score for a piece titled 'Marche el Campo', numbered 1446. The score is written on a single page with a vertical staff line. It includes parts for a first chorus (1.º Choro), violin (Violin.), a person named A. Gue., a viola (Violon.), a second chorus (2.º Choro), voices (Voces.), and an accompaniment (Acompaña- miento). The first chorus part is written in a stylized, cursive script. The violin and viola parts are written in a more formal, printed style. The voices part is written in a simple, cursive script. The accompaniment part is written in a simple, cursive script. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the first chorus part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the violin part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the viola part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the voices part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the accompaniment part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The score is written on a single page with a vertical staff line. The first chorus part is written in a stylized, cursive script. The violin and viola parts are written in a more formal, printed style. The voices part is written in a simple, cursive script. The accompaniment part is written in a simple, cursive script. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the first chorus part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the violin part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the viola part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the voices part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure). The first measure of the accompaniment part is marked with a '1.º' and a 'me.' (measure).

Marche el Campo toque al arma

A 7. Con violín abué y violon

Villancico al SSm° St°

♩ = 100

De el M° Mathias Navarro.

1° CHORO. Violín

Abué

Violón

2° CHORO VOZES. Tiple

Alto

Tenor 1°

Tenor 2°

Acompañamiento a 7 [clave]

4

The musical score is written for a 7-piece ensemble. The top section includes staves for the 1st Chorus Violin, Abúé, Violón, and the 2nd Chorus Voices (Tiple, Alto, Tenor 1°, Tenor 2°). The bottom section contains staves for the 7-piece accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 100. The score is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The 7-piece accompaniment is marked with a '4' at the beginning. The score is attributed to Mathias Navarro.

8

Mar - cheal cam- po to -queal ar - ma el cla - rín con el tim - bal

Mar - cheal cam- po to -queal ar - ma to queal ar - ma el cla - rín con el tim - bal

Mar - cheal cam- po to -queal ar - ma to -qual ar - ma el cla - rín con el tim - bal

Mar - cheal cam- po to -queal ar - ma to -qual ar - ma el cla - rín con el tim - bal

11

a com- ba - tir a ba - ta - llar queel a - mor a san - grey

14

fue - go nos pre - tan - de con - quis - tar nos pre - ten - de con - quis - tar a com - ba -

#3 #3 #3 #3 (#3)

17

tir a ba - ta - llar a ba - ta - llar to - queal ar - ma

#3 #3 #3

20

Musical score for measures 20-22. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The lyrics are: el cla - rín el cla - rín con el tim - bal con el tim - bal.

23

Musical score for measures 23-25. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The lyrics are: to - que al ar - ma el cla - rín con el tim - bal.

a com-ba - tir a ba - ta - llar queel a - mor a san - grey

fue - go nos pre - ten - de conquis - tar a com - ba - tir a ba - ta -

lar a com - ba - tir a ba - ta - llar

#3

35

Mar-cheel cam - po to - queal ar - ma mar - cheel cam - po to - queal

Musical score for measures 38-40. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part is on a single staff. The lyrics are: "ar - ma el cla - rín con el tim - bal el cla - rín con el tim -". A rehearsal mark #3 is placed above the piano part in measure 40.

Musical score for measures 41-43. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part is on a single staff. The lyrics are: "bal con el tim - bal". A rehearsal mark #3 is placed above the piano part in measure 43.

Musical score for measures 44-46. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part consists of four staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "el cla - rin co el tim - bal el cla -".

o=o.

Musical score for measures 47-50. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part consists of four staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "rín con el tim - bal con el tim - bal Los sen -".

ti - dos cen - ti - ne - las a - ban - - za - das po - nen ya

pe - ro las po - - ten - cias sa - ben

56

lo que e llos noal can - za rán

6 b3 b3 b3 b3

59

A la vis - ta sus ba - de - ras ha - zen - lla - ma das de

(6) 6 6 #3

65

65

fue - goy san - gre cre - o la ba - - ta - lla nos da - rá

Musical score for measures 68-70. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part is written on a single staff. The lyrics are: Re - ti - ra - do del com - ba - te.

Measure 68: The piano part features a melodic line in the treble clef, a supporting line in the middle clef, and a bass line in the bass clef. The voice part begins with a whole note on the pitch of 'Re'.

Measure 69: The piano part continues with similar melodic and harmonic support. The voice part has a half note on 'ti'.

Measure 70: The piano part concludes the phrase. The voice part has a half note on 'ra'.

Musical score for measures 71-73. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The voice part is written on a single staff. The lyrics are: es - taa - lli su ma - ges - tad.

Measure 71: The piano part features a melodic line in the treble clef, a supporting line in the middle clef, and a bass line in the bass clef. The voice part begins with a whole note on the pitch of 'es'.

Measure 72: The piano part continues with similar melodic and harmonic support. The voice part has a half note on 'taa'.

Measure 73: The piano part concludes the phrase. The voice part has a half note on 'l'.

Handwritten musical score for measures 74-76. The score is written on ten staves (five systems of two staves each). The first system (measures 74-75) features a vocal line with lyrics "aun - que nun - ca más pa - ten - te que quan - do se - cul - ta". The second system (measure 76) continues the vocal line. The bass line includes fingerings 6 and 6. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

74

aun - que nun - ca más pa - ten - te que quan - do se - cul - ta

6 6 6

Handwritten musical score for measures 77-79. The score is written on ten staves (five systems of two staves each). The first system (measures 77-78) features a vocal line with lyrics "más". The second system (measure 79) continues the vocal line. The bass line includes fingerings b3, b3, b3, b3, #3, b3, #3, b3. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

77

más

b3 b3 b3 b3 #3 b3 #3 b3

se - cul - ta más

Handwritten musical score for page 80, measures 80-82. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand with a treble clef and a left hand with a bass clef. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The voice part is written in a single staff with a treble clef, featuring a melody that follows the piano's right hand. The lyrics "se - cul - ta más" are written below the voice staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 80 contains the first part of the phrase, measure 81 contains the second part, and measure 82 contains the final part of the phrase. The piano part includes some fingerings (e.g., 3, 6) and a dynamic marking (f).

se - cul - ta más

se - cul - ta más

Handwritten musical score for page 83, measures 83-84. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand with a treble clef and a left hand with a bass clef. The right hand plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The voice part is written in a single staff with a treble clef, featuring a melody that follows the piano's right hand. The lyrics "se - cul - ta más" are written below the voice staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 83 contains the first part of the phrase, and measure 84 contains the final part of the phrase. The piano part includes some fingerings (e.g., 6) and a dynamic marking (f). The score ends with a double bar line and repeat dots.

nº 1486 *¡Qué misterio se esconde!*

Alt. al Nacimiento de n.º 1.º

Viol. 1.º
Viol. 2.º
Vozes.
Bajo.
Baton

2.º Choro
Vozes.

3.º Choro
Lleno.

Compañeros

Que misterio se esconde en la región de Oriente

This image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'Alt. al Nacimiento de n.º 1.º'. The score includes parts for Violin 1 and 2, Voices (Vozes), Bass (Bajo), and a Baton. There are also parts for a 2nd Chorus (2.º Choro) and a 3rd Chorus (3.º Choro) with a 'Lleno' (full) section. The lyrics 'Que misterio se esconde en la región de Oriente' are written across the middle of the page. The notation is in a historical style with various musical symbols and clefs.

Violín 2º añadido

Viol. 2.º añadido, al viol. 1.º en opera de

Que misterio se esconde.

This image shows a specific section of handwritten musical notation for the 'Violín 2º añadido' (Violin 2 added) part. It includes the text 'Viol. 2.º añadido, al viol. 1.º en opera de' and the lyrics 'Que misterio se esconde.' The notation is in a historical style with various musical symbols and clefs.

Villancico a 11 en Opera con violín, Abué y violón

Que misterio se esconde en la región de Oriente

Al Nacimiento de N° Sr. Jesuchristo

De el M° Navarro

♩ = 100

tiple 1° del 1° Choro violín

Violón 2° añadido

tiple 2° del 1° choro Abué

Baxo violón

Tiple [y corneta]

*Segundo
Choro
"Vozes"*

Alto

Tenor 1°

Solo

Tenor 2°

Que mis - te - rio sees condeenla re gión deo - rien te

Tiple [y corneta]

*Tercero
Choro
"Lleno"*

Alto

Tenor

Baxo [y bajón]

Acompañamiento lleno [órgano]

Acompañamiento [clave o arpa]

6

#3

#3

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line. The measures are: 1. Melodic activity on all staves. 2. Melodic activity on all staves. 3. Melodic activity on all staves. 4. Melodic activity on all staves.

The second system of the musical score consists of eight staves. The first four staves are treble clef with a key signature of one sharp. The last four staves are bass clef with a key signature of one sharp. The measures are: 5. All staves are empty. 6. All staves are empty. 7. All staves are empty. 8. All staves are empty.

que se ye - lael

Sol y seencien - de la nie - ve

The third system of the musical score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The measures are: 9. Melodic activity on all staves. 10. Melodic activity on all staves. 11. Melodic activity on all staves. 12. Melodic activity on all staves.

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. Measures 1-4 show a melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of eight staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. Measures 5-8 show a melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The lyrics are: que sus - to que pas - - mo qea -

que sus - to que pas - - mo qea -

que sus - - to que pas - - mo qea -

#3

#3

First system of a musical score, measures 1-4. It consists of four staves (treble and bass clefs). Measures 1 and 3 contain whole rests on all staves. Measures 2 and 4 contain a half note G4 on the first staff, a half note G4 on the second staff, a half note G4 on the third staff, and a half note G4 on the fourth staff, followed by a quarter rest.

Second system of a musical score, measures 5-8. It consists of eight staves (four treble and four bass clefs).
Measures 5 and 6: The first four staves (treble clefs) contain a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 respectively. The last four staves (bass clefs) contain whole rests.
Measure 7: The first four staves contain a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 respectively. The last four staves contain whole rests.
Measure 8: The first four staves contain a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 respectively. The last four staves contain a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5 respectively.
Lyrics: som - broes es - te, sus e - xes que - bran - ta el glo - bo ce - les - te
b7 b7 b7
7 7 7

Four musical staves with lyrics. The lyrics are: o to - doel em - pí - reo a - ba - jo se vie - ne

Four musical staves with lyrics. The lyrics are: glo - bo ce - les - te o to - doel em - pí - reo a -

Two musical staves with figured bass notation. The figures are: b7 7, 6, 6, 6

Four empty musical staves, each with a treble clef, arranged in a system.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: o to - do el em - pí - reo a - ba - jo se vie - ne. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piano part includes fingerings (7, 6, 6, 5, 3) and dynamics (f, S).

o to - do el em - pí - reo a - ba - jo se vie - ne

ba - xo se vie - ne a - ba - xo se vie - ne

7 #3 6 6 f S #3

First system of a musical score, measures 1-4. The system consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of a musical score, measures 5-8. The system consists of eight staves. The first staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The second staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The third staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The fourth staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The fifth staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The sixth staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The seventh staff (treble clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The eighth staff (bass clef) has a whole rest in measures 5-7 and a half note in measure 8. The lyrics "O que dul - ce ru -" are written below the first staff in measure 8, and "O que" is written below the second staff in measure 8.

Third system of a musical score, measures 9-12. The system consists of one staff (bass clef). The first staff (bass clef) contains eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The lyrics "#3" are written above the first staff in measures 9, 10, and 11, and "6 #3" are written above the first staff in measure 12.

Four empty musical staves (treble and bass clef) for the first system of the score.

Second system of the musical score, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and relate to a religious or spiritual theme.

Lyrics:

í - do sees - cu - cha sead - vier - - - - te, sees - cu - cha sead - vier - te

dul - - ce ru - í - do sees - cu - cha sead - vier - te sead - vier - te

O que dul - - ce ru - í - do, sees - cu - cha sead - vier - te

O que dul - ce ru - í - do, sees - cu - cha sead - vier - - - - te

O qe dul - ce ru - í - do sees cu - - chasad

#3

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs). Measures 1 and 2 contain whole rests. Measures 3 and 4 contain melodic lines for the vocal parts.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of eight staves. Measures 5 and 6 contain vocal entries with lyrics. Measures 7 and 8 continue the vocal lines. The lyrics are: "queel ay - re sus - pen - den", "de cy - ta - ras dul - ces qel ay - re - sus - pen - den", "qel ay - re sus - pen - den", "de cy - ta - ras dul - ces qel ay - re sus - pen - den", "qel ay - re sus", "vier - te", and "qel ay - re sus".

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of two staves. Measure 9 has a triplet of eighth notes marked with a sharp sign and the number 3. Measures 10 and 11 have a half note marked with a sharp sign and the number 3, and a quarter note marked with a sharp sign and the number 3. Measure 12 has a half note marked with a sharp sign and the number 3. The lyrics are: "#3 6 f #3 #3".

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a melodic phrase: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The second staff (treble clef) begins with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The third staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The fourth staff (bass clef) begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of eight staves. The first staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The second staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The third staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The fourth staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The fifth staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The sixth staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The seventh staff (treble clef) begins with a quarter note G4 and a quarter note G4. The eighth staff (bass clef) begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The system concludes with a double bar line.

Yo pas - to - res guar da - va, vi - gi - lias de la no che de - re -

pen - den

pen - - den

5
4 #3

#3 #3

First system of a musical score, measures 1-4. The system consists of four staves. The top three staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: measure 1 has a quarter note G4, an eighth rest, and a quarter note A4; measure 2 has a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5; measure 3 has a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5; measure 4 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a half note C6.

Second system of a musical score, measures 5-8. The system consists of eight staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with lyrics: "pen-te, re-lam-pago con voz cer-co lu-cien-te, el al-ber-gu-pagi zo endon-dees - ta - - va;". The line continues across measures 5, 6, 7, and 8. The remaining seven staves are empty.

Fingerings for the bottom staff of the second system, measures 5-8. The notes are: measure 5 (G4, A4), measure 6 (B4, C5), measure 7 (D5, E5), and measure 8 (F5, G5). The fingerings are: 6, 7 #3, 6 7, 7 6 #3.

First system of a musical score, measures 1-4. The system consists of five staves. The top four staves are treble clef and contain whole rests. The bottom staff is a bass clef and contains a melodic line: measure 1 has a quarter rest, eighth, quarter, and eighth notes; measure 2 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes; measure 3 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes; measure 4 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes.

Second system of a musical score, measures 5-8. The system consists of five staves. The top staff is treble clef and contains a melodic line with lyrics: "vi al Sol en un man - ce - ba que sono - ro, de tu ba Age - li - ca bon du e un - co - ro qu da paz da aal". The bottom four staves are treble clef and contain whole rests.

Third system of a musical score, measures 9-12. The system consists of one staff, a bass clef, with lyrics: "#3 (6) (6) #3". The melodic line continues: measure 9 has a quarter rest, eighth, quarter, and eighth notes; measure 10 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes; measure 11 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes; measure 12 has a quarter, eighth, quarter, and eighth notes.

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final double bar line and repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 5 above the notes. A sharp sign (#) is placed above the third measure.

52 $o=o.$

52 $o=o.$

Musical score for the piece "No te" in 6/8 time. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/8. The score consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are "No te" and "No, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no, no". The piano accompaniment features a simple harmonic pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The score is marked with a "3" in the bottom right corner, indicating a triplet.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of eight staves. The top three staves are treble clef, and the bottom three staves are bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staves.

mais o fe - li - zes Pas - to - res su voz pro - nun - cio, no, no, no,
no, no, no,

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staves.

#3 #3

no te -mais no, no, pues oy ha na - ci-do, el don es - pe - ra - do, el bien pro - me -

6 #3 #3 #3 (#3)

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of four staves. The top three staves are treble clef and contain whole rests. The bottom staff is a bass clef and contains a melodic line: measure 1 has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4; measure 2 has a half note C5, quarter note B4, quarter note A4; measure 3 has a half note G4, quarter rest, quarter rest; measure 4 has a half note F#4, quarter rest, quarter rest.

Second system of musical notation, measures 5-8. It consists of eight staves. The top three staves are treble clef and contain whole rests. The fourth staff is a treble clef and contains a melodic line with lyrics: "ti - do, el Dios hu - ma - na - do qel mun - doa - ne ló". The fifth staff is a treble clef and contains a melodic line with lyrics: "no te - mais, no, no,". The sixth staff is a treble clef and contains a melodic line. The seventh staff is a treble clef and contains a melodic line. The eighth staff is a bass clef and contains a melodic line with lyrics: "no te - mais, no,". Below the eighth staff, there are fingerings: #3, 6, 6, #3, 6, #3, 6. The bottom staff is a bass clef and contains a melodic line.

ti - do, el Dios hu - ma - na - do qel mun - doa - ne ló

no te - mais, no, no,

no te - mais, no,

#3 6 6 #3 6 #3 6

First system of musical notation, measures 68-71. It consists of four staves (treble and bass clefs). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, measures 72-75. It consists of eight staves (four treble and four bass clefs). The notation is mostly empty, with some initial notes in the first measure of the first five staves.

Third system of musical notation, measure 76. It consists of one staff (bass clef). The notation includes a note with a sharp sign and a '3' below it, followed by rests.

Fourth system of musical notation, measure 77. It consists of one staff (bass clef). The notation includes a note with a sharp sign and a '3' below it, followed by rests.

First system of musical notation, measures 1-3. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests. The first measure contains a whole note F#4 in the first staff and a whole note F#3 in the bass staff. The second measure contains a half note G#4 in the first staff and a half note G#3 in the bass staff. The third measure contains a half note A4 in the first staff and a half note A3 in the bass staff. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 4-7. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests. The first measure contains a half note G#4 in the first staff and a half note G#3 in the bass staff. The second measure contains a half note A4 in the first staff and a half note A3 in the bass staff. The third measure contains a half note B4 in the first staff and a half note B3 in the bass staff. The fourth measure contains a half note C5 in the first staff and a half note C4 in the bass staff. The fifth measure contains a half note D5 in the first staff and a half note D4 in the bass staff. The sixth measure contains a half note E5 in the first staff and a half note E4 in the bass staff. The seventh measure contains a half note F#5 in the first staff and a half note F#4 in the bass staff. The system ends with a double bar line.

no te mais, no, no, no,

no te mais, no, no, no te -mais, no, no.

Solo
Lo

no te -mais, no, no.

Third system of musical notation, measures 8-10. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various note values and rests. The first measure contains a half note G#4 in the first staff and a half note G#3 in the bass staff. The second measure contains a half note A4 in the first staff and a half note A3 in the bass staff. The third measure contains a half note B4 in the first staff and a half note B3 in the bass staff. The fourth measure contains a half note C5 in the first staff and a half note C4 in the bass staff. The fifth measure contains a half note D5 in the first staff and a half note D4 in the bass staff. The sixth measure contains a half note E5 in the first staff and a half note E4 in the bass staff. The seventh measure contains a half note F#5 in the first staff and a half note F#4 in the bass staff. The eighth measure contains a half note G#5 in the first staff and a half note G#4 in the bass staff. The ninth measure contains a half note A5 in the first staff and a half note A4 in the bass staff. The tenth measure contains a half note B5 in the first staff and a half note B4 in the bass staff. The system ends with a double bar line.

#3 6 #3 #3 #3

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top three staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains the following notes: Measure 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 2: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 4: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of eight staves. The top seven staves are empty. The eighth staff (bass clef) contains the following notes: Measure 5: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 6: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 7: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 8: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.

mi - no - ni za - ga - les me ha pa sa - do, pues de tan - ta so - no - ra Luz cer - ca - do, per - i - bi que no

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top three staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains the following notes: Measure 9: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 10: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Measure 11: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 12: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.

ro-so, me di-jo que a cen-to lu-mi-no-so, qen Be-len- - de Da-vid Ciudad na-ci-do, ve-

ri - a to doe Cie lo re du - ci - do, aun Por - tal, yen - tre pa - jas re - cli - na - - - do, un Ni - ño de dos

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B13

Area

Musical score for the 'Area' section, measures 88-91. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line. Measures 88 and 89 are marked with a double bar line. The bass line in measure 88 contains a whole note G2. The bass line in measure 90 contains a whole note F2. The bass line in measure 91 contains a whole note E2. The vocal parts are marked with a double bar line in measure 89.

Solo

Musical score for the 'Solo' section, measures 92-95. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a bass line. Measures 92 and 93 are marked with a double bar line. The bass line in measure 92 contains a whole note G2. The bass line in measure 93 contains a whole note F2. The bass line in measure 94 contains a whole note E2. The bass line in measure 95 contains a whole note D2. The vocal parts are marked with a double bar line in measure 93. The lyrics 'Yo za - ga - - les aa - do -' are written under the Soprano part in measure 94. The lyrics 'bru-tos a- bri -ga- - - do' are written under the Bass part in measure 92. The lyrics '5' and '4' are written under the Bass part in measure 94. The lyrics '5' and '4' are written under the Bass part in measure 95.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, each containing a whole rest. The bottom staff is a bass clef containing a melodic line: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4.

Second system of a musical score. It consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a vocal line and lyrics: "rar ae - se Ni - ño Dios dea - mor, me - jor Pas - tor na - ci - doa - ve". The notes are: quarter note G4, quarter rest, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. The bottom nine staves are empty, with the first three being treble clefs and the last six being bass clefs.

Third system of a musical score. It consists of a single bass staff. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. There are handwritten markings "#3" above the third and eighth measures.

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves contain whole rests for measures 1 through 4.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics "lar,". The second staff is in treble clef and contains a melodic line. The third staff is in treble clef and contains a harmonic line. The fourth staff is in treble clef and contains the lyrics "Yo za - ga - les aa - do - rar, ae - se Ni - ño Dios dea -". The fifth staff is in treble clef and contains a harmonic line. The sixth staff is in treble clef and contains a harmonic line. The seventh staff is in bass clef and contains the lyrics "aa - do rar Dios dea -". The eighth staff is in bass clef and contains a melodic line.

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the fourth measure. The second staff (treble clef) contains a similar melodic line. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The word "mor" is written below the first staff in the first measure.

Four staves of music. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The word "mor" is written below the first staff in the first measure. The number "#3" is written above the first staff in the fourth measure.

First system of musical notation, measures 1-4. The top three staves (treble clef) contain whole rests. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff (treble clef) contains the lyrics: y ve - reis qen e - se Ni - ño, de la nie - ve pu - roar. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The middle staves (treble clef) contain whole rests.

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff (treble clef) contains whole rests. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The middle staves (treble clef) contain whole rests.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top three staves are treble clefs, each containing a whole rest. The bottom staff is a bass clef containing a melodic line: quarter notes G2, A2, B2, C3; quarter notes D3, E3, F3, G3; a half note A3; and quarter notes G3, F3, E3, D3.

Second system of a musical score. It consists of eight staves. The top staff is a treble clef with a vocal line and lyrics: "mi - ño, no ley - gua - lael - es - plen - dor, yo za - ga - les aa - do". The notes are: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; a half note A5; and quarter notes G5, F5, E5, D5. The remaining seven staves (three treble and four bass clefs) all contain whole rests.

Third system of a musical score. It consists of a single bass clef staff. Above the staff are the numbers "6", "6", and "#3" positioned over the first three measures. The notes are: quarter notes G2, A2, B2, C3; quarter notes D3, E3, F3, G3; a half note A3; and quarter notes G3, F3, E3, D3.

First system of a musical score, measures 1-2. It features four staves. The top three staves (treble clef) contain whole rests. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: measure 1 has a half note G4 and a quarter note A4; measure 2 has a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5.

Second system of a musical score, measures 3-4. It features ten staves. The top staff (treble clef) contains the vocal melody with lyrics: "rar, ae - se Ni - - ño Dios dea". The melody consists of a half note G4, a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The remaining nine staves (three treble and six bass clef) contain whole rests. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line: measure 3 has a half note G3 and a quarter note A3; measure 4 has a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs). The melody is primarily in the treble clef, with some bass clef accompaniment. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of eight staves (four treble and four bass clefs). The melody continues in the treble clef, with some bass clef accompaniment. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics "mor" and "Y pues a vis - ta" are written below the staves.

mor

Y pues a vis - ta

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of one staff (bass clef). The melody continues in the bass clef, with some rests. The notes are mostly quarter and eighth notes.

Four-part musical setting with lyrics. The lyrics are:
nues - tra, se veel fe - liz re - me - dio, que de las rui - nas

Four-part musical setting with lyrics. The lyrics are:
6 #3 6 #3

Four empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a treble clef on the first three and a bass clef on the fourth.

Four musical staves with lyrics. The lyrics are: "a - le - gres nues - tras", "a - le - gres nues - tras", "a - le - gres nues - tras", and "sa - be for - mar su tro - no Re - gio, a - le - gres nues - tras". The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first three staves have a treble clef, and the fourth has a bass clef. The lyrics are written below the staves.

Four musical staves. The first three are empty. The fourth staff contains a bass line with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "#3", "6", "#3", "#3", "#3", and "b3".

Four empty musical staves (two treble and two bass clefs) for the first system of the score.

Second system of the musical score, featuring four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four empty staves below. The lyrics are: vo - zes fes - te - jen - le di - zien - - -

Soprano: vo - zes fes - te - jen - le di - zien - - -

Alto: vo - zes fes - te - jen - le di -

Tenor: vo - zes fes - te - jen - le di -

Bass: vo - zes fes - te - jen - le di - zien - do di -

#3 7

7

7

#3

Bass line for the second system, showing a sequence of notes: a whole note G, a half note F, a half note E, a quarter note D, a quarter note C, and a whole note B.

First system of musical notation, measures 1-4. All staves contain whole rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. Includes vocal parts with lyrics and instrumental accompaniment.

Lyrics for measures 5-6:

- do ven-gaelde - se - a - do nues- tro Rey e - ter - no

zien - do

zien - do

zien - do:

Lyrics for measure 8:

ven - gael de - se - #3

Measure numbers and markings below the staves:

#3 (6) #3 #3

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. Measures 1 and 2 contain whole rests on all staves. Measures 3 and 4 contain a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody in measure 3 starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line in measure 3 starts with a quarter rest, followed by quarter and eighth notes. Measure 4 continues the melodic and bass lines.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. Measures 5 and 6 contain a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody in measure 5 starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line in measure 5 starts with a quarter rest, followed by quarter and eighth notes. Measure 6 continues the melodic and bass lines. Measures 7 and 8 contain whole rests on all staves.

ven - gael de - se - a - do nues - tro Rey e - ter - no

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. Measures 9 and 10 contain a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody in measure 9 starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line in measure 9 starts with a quarter rest, followed by quarter and eighth notes. Measure 10 continues the melodic and bass lines. Measures 11 and 12 contain whole rests on all staves.

a - do nues - tro Rey e - ter - no

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of four staves. Measures 13 and 14 contain a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody in measure 13 starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line in measure 13 starts with a quarter rest, followed by quarter and eighth notes. Measure 14 continues the melodic and bass lines. Measures 15 and 16 contain whole rests on all staves.

#3 #3 #3 #3

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The second staff contains a similar melody, slightly offset. The third staff contains a melody with eighth notes. The fourth staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a common time signature. The first four staves contain a melody with eighth and sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The fifth staff contains a similar melody, slightly offset. The sixth staff contains a melody with eighth notes. The seventh staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The eighth staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

Solo

dels - ra - el de - li - ciay glo - ria de su

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, followed by a series of eighth notes. The second staff contains a similar melody, slightly offset. The third staff contains a melody with eighth notes. The fourth staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measures 1-4 contain the following notes: Measure 1: Treble 1 (G4), Treble 2 (A4), Treble 3 (B4), Bass (G2). Measure 2: Treble 1 (A4), Treble 2 (B4), Treble 3 (C5), Bass (A2). Measure 3: Treble 1 (B4), Treble 2 (C5), Treble 3 (D5), Bass (B2). Measure 4: Treble 1 (C5), Treble 2 (D5), Treble 3 (E5), Bass (C3).

The second system of the musical score consists of eight staves. Measures 5-8 contain the following notes: Measure 5: Treble 1 (F#4), Treble 2 (G4), Treble 3 (A4), Bass (D2). Measure 6: Treble 1 (G4), Treble 2 (A4), Treble 3 (B4), Bass (E2). Measure 7: Treble 1 (A4), Treble 2 (B4), Treble 3 (C5), Bass (F2). Measure 8: Treble 1 (B4), Treble 2 (C5), Treble 3 (D5), Bass (G2).

pue-blo,

prín - ci - oea - ma - ble Ni - ño gue - rre - ro, bien de las

The third system of the musical score consists of one staff in bass clef. Measures 9-12 contain the following notes: Measure 9: G2, A2, B2. Measure 10: C3, D3, E3. Measure 11: F3, G3, A3. Measure 12: B3, C4, D4.

#3

#3

al - -mas yEs - po - - - so ex - cel - so Ven - gael de - se -

Ven - gael de - se - a - do nues - tro Rey e -

#3 #3 #3 #3

The musical score is written on ten staves. The first four staves (treble clef) and the fifth staff (bass clef) contain vocal parts. The sixth staff (bass clef) contains a bass line. The seventh staff (bass clef) contains a bass line. The eighth staff (bass clef) contains a bass line. The ninth staff (bass clef) contains a bass line. The tenth staff (bass clef) contains a bass line. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'a - donues - tro Rey e - ter - no' are written below the staves.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The music continues with similar rhythmic patterns. The lyrics 'a - donues - tro Rey e - ter - no' are written below the staves.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The music continues with similar rhythmic patterns. The lyrics 'ter - no, nues - tro Rey e - ter - no' are written below the staves.

Fourth system of musical notation, measures 13-14. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic patterns. The lyrics 'ter - no, nues - tro Rey e - ter - no' are written below the staves.

Fifth system of musical notation, measures 15-16. The system consists of two staves. The music continues with similar rhythmic patterns. The lyrics 'ter - no, nues - tro Rey e - ter - no' are written below the staves.

The first system of the musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Measures 1-4 show a melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. Measure 1 contains a series of eighth and sixteenth notes, while measures 2-4 feature a more rhythmic pattern with eighth notes and rests.

The second system of the musical score consists of eight staves. Measures 5-12 continue the musical composition. The lyrics "Ven - gael de - se - a - do nues - tro Rey e - ter - no, nues - tro Rey e -" are written below the fourth staff, aligned with the melody. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The system concludes with a final measure in the eighth staff, which is a bass clef staff.

Ven - gael de - se - a - do nues - tro Rey e - ter - no, nues - tro Rey e -

Ven - gael de - se - a - do nues - tro Rey e -

First system of musical notation, featuring four staves with a common time signature 'C' and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef, and the others have bass clefs. The first measure of each staff contains a whole rest, followed by a double bar line. The subsequent measures contain whole rests.

Second system of musical notation, featuring eight staves. The first four staves have treble clefs and the last four have bass clefs. The first measure of each staff contains a whole rest, followed by a double bar line. The subsequent measures contain whole rests.

ter - no Pe - ro ce - sad Pas - to - res qea la ca - de - na yal so

ter - no pe - ro ce - sad Pas - to - res

This block contains the first system of musical notation, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics "no - ro rui - do pe - re - ce que dor - mi - do se que - dael Dios dea - mo - res," are written below the fourth staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

This block contains four empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The staves are arranged in a system and are currently empty of any musical notation.

This block contains the second system of musical notation, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics "no - ro rui - do pe - re - ce que dor - mi - do se que - dael Dios dea - mo - res," are written below the fourth staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Four empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Four musical staves with lyrics. The lyrics are: "ya - sien pau - sa - doa - cen - to a me - dia". The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves. The word "mediavoz" is written above the third staff.

ya - sien pau - sa - doa - cen - to a me - dia

mediavoz

6

f

Two musical staves, each consisting of a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Measures 170-172: Empty staves.
 Measure 173: Right hand has a whole note chord (F#4, A4, C5). Left hand is empty.

Measures 173-176: Vocal melody and piano accompaniment.
 Measure 173: Vocal melody starts with a half note F#4. Piano accompaniment has a half note F#4 in the right hand and a half note F#3 in the left hand.
 Measure 174: Vocal melody continues with a half note A4. Piano accompaniment has a half note A4 in the right hand and a half note A3 in the left hand.
 Measure 175: Vocal melody continues with a half note C5. Piano accompaniment has a half note C5 in the right hand and a half note C4 in the left hand.
 Measure 176: Vocal melody continues with a half note F#4. Piano accompaniment has a half note F#4 in the right hand and a half note F#3 in the left hand.

voz

di

rá

nues

tro

con

cen

to:

Cie

los

que

di

#3

7

f

#3

#3

4 7

Measures 177-180: Piano accompaniment.
 Measure 177: Right hand has a half note F#4. Left hand has a half note F#3.
 Measure 178: Right hand has a half note A4. Left hand has a half note A3.
 Measure 179: Right hand has a half note C5. Left hand has a half note C4.
 Measure 180: Right hand has a half note F#4. Left hand has a half note F#3.

musical score for page 174, featuring vocal and instrumental staves. The score includes lyrics and figured bass notation.

Lyrics:

- to or - bes - si - len - cio

Figured Bass:

#3 7

que - di - - to

#3 7 #3 5 7

Instrumental Labels:

mediavoz

mediavoz

quemi Ni - floen - tre pe - nas seen - tre - gaal sue - ño

si - len - cio

#3 7

#3 7 7 #3 7 7 7 7

queere

pe - nas des - can - sa sua - man - te pe - cho

#3 7 7 b7

#3 7 7 b7 b7 #3 7 b3

mediavoz

mediavoz

que - di - to si - len - cio

mediavoz

mediavoz

que - di - to

#3 7

mediavoz

#3 7

#3 7

#3 7

First system of a musical score, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter notes and half notes, with some rests.

Second system of a musical score, consisting of eight staves (four treble and four bass clefs). The music is in 3/4 time. The first four staves have treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The last four staves have bass clefs and a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter notes and half notes, with some rests.

si - len - cio.

#3

#3

#3 7

#3 7 #3

nº 1412 *En el refulgente trono*

Cantada Sola con violines
En el refulgente trono
Al SSm° Sacramento. 1726.

0. = 52 M° Navarro

Violín 1°
Violín 2°
Baxón
Tenor solo
Acompañamiento

6 6 #6 7 #3 #3

5 0. = 0

6 #6 6 5

9

En el re-fulgen-te Tro no dondeeando-res de nie - ve Seo-cul-tae-hea-lie-n-te

12

vi - ve des-de qe dea-man-te - mue re

15

des-de qe dea-man-te mue-re

18

Ci-fra - da to - da la

21

Glo-ria en ex-pen-di-do-ban-que-te lo di-vi noen-tre lohu-ma-no del

24

cie-loel Señor o-fre- ce del

27

Recitado

cie-loel Señor o-fre- ce Mas ay di-vi-no due-ño e-na-mo-ra-do

30

co-moas-si per-mi-tis lo dis-fra-za-do Sien e-se tro-noex-pues-to, Te-neis loa-man-te

#6

33

ya tan ma-ni-fies-to qe aun el mas cie go cree al con-tem-pla-ros que dea-man-te te

#3

36

Fuga ♩ = 96

- neis in-di-cios cla-ros Bri-llad Se-ñor po-de-ro-so

#6

39

42

Bri - llad Se - ñor po-de-ro so, en es - sa cân-di-dao

45

- ble - a en es - sa cân-di-dao - ble - a

Musical score for measures 48-50. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key of one sharp (F#). The melody is primarily in the upper staves, with accompaniment in the lower staves. The lyrics are: don-deel hom-bre pa-ra siem-pre lo-gre de los cie-los. Performance markings include *f*, *5*, and *#3*.

Musical score for measures 51-53. The score continues with the same instrumentation and key signature. The lyrics are: pren-da lo-gre de los cie-los pren-da. Performance markings include *#3*.

Musical score for measures 54-56. The score continues with the same instrumentation and key signature. The lyrics are: don-deel hom-bre pa-ra siem-pre lo-gre de los cie-los pren-da. Performance markings include *#3*, *7*, *6*, and *f*.

(Fin)

57

Musical score for measures 57-59. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The lyrics are: "lo - gre de los cie - los pren - da. Obs - ten - tad ter - sos al - bo - res, qe di -". There are dynamic markings: *f* and *5* in the first measure, and *#3* and *6* in the second measure. There are also some performance markings like *#3* and *6* in the third measure.

60

Musical score for measures 60-62. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The lyrics are: "cho - sa - men - te se - an nie - ve qea - le - gre la vis - ta, y fue - go qeel al - maen - cien - da, y". There are dynamic markings: *6* in the first measure, *6* in the second measure, and *6* in the third measure.

Recitado

63

Musical score for measures 63-65. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The lyrics are: "fue - go qeel al - maen - cien - da Y mien - tras obs - ten - tais tan - tos por - ten - tos pre -". There are dynamic markings: *#3* in the first measure, *#3* in the second measure, and *#3* in the third measure. There is a tempo marking: *♩ = 60*. There is also a performance marking: (D.C. a) with a repeat sign.

66

ven-gael al-ma mis-ti-cos con-cen-tos, qeal ver y con-tem-plar vues-tra gran-de-za, no

Minué

69

♩ = 52

de-ve yaen el pe-choha-ver ti-bie-za

Ay que pri-mo-res,

72

deher-mo-sa-nie-ve

Gu-pi-do-mue-ve,

en-tre-las-flo-res

Measures 75-77. The system consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and quarter notes with some rests.

78

Measures 78-80. The system consists of five staves. The top four staves are vocal parts and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The music continues with vocal lines and piano accompaniment.

81

Measures 81-83. The system consists of five staves. The top four staves are vocal parts and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The music includes lyrics in Spanish.

Ay que pri - mo - res echer - mo - sa - nie - ve, Gu - pi - do - mue - ve

8 *b6* *6* *#6* *b6* *f5*

84

-en - tre las flo - res Gu - pi do - mue - ve en - tre las flo - res

6 6 6 #6 6 #3

87

Gu - pi - do - mue - ve

6 6 6

90

Gu - pi - do - mue - ve -en - tre las flo - res Cu - pi - do mue - ve

#3 6 6 #6 #3

(Fin)

93

Musical score for measures 93-95. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the upper staves. The lyrics are: "en - tre las flo - res. Y quan - dœa - mo - res". There are fermatas over the notes for "res." and "mo". A fingering "#3" is indicated below the final note of the melody.

96

Musical score for measures 96-98. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The melody is primarily in the upper staves. The lyrics are: "me - jor ex - pli - ca los sig - ni - fi - ca con sus can - do - res". There are fingering numbers "6" and "#3" below the notes in the lower staves.

99

Grave $\text{♩} = 52$

Musical score for measures 99-101. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked "Grave" with a tempo of 52 beats per minute. The lyrics are: "con sus can - do - res. Y pues tan - ta ven - tu - ra lo - gra el". There is a double bar line after measure 99. A marking "(D.C. a) &" is present above the first staff of measure 100. Fingering numbers "6" and "#3" are indicated below the notes in the lower staves.

102

hom - bre lo - gra el hom -bre

6 #3 4 #

105

de Dios a - la - be siem - pre el San - to nom - bre

6 6 f 4

108

el San - to nom - bre

6 7 5 4 b7