



Universidad de Oviedo

Programa de Doctorado Interuniversitario “La Música en la España Contemporánea”, Con Mención de Calidad

La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)

Mireya Royo Conesa

La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del

Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)



Universidad de Oviedo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Programa de Doctorado Interuniversitario “La Música en la España Contemporánea”

Con Mención de Calidad

TESIS DOCTORAL

*La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del
Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*

Autora

Mireya Royo Conesa

Directora

María Sanhuesa Fonseca

OVIEDO

2015

ÍNDICE

ABREVIATURAS	XXIII
Preámbulo	XXVII
1. Objeto de estudio	XXIX
2. Estado de la cuestión.	XXXI
Contexto, justificación del tema y presentación de estudios previos	
2.1. Juan Bautista Comes y el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, el Patriarca: primeros datos sistematizados por Hilarión Eslava (1807-1878)	XXXII
2.2 Contactos de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) con Juan Bautista Guzmán (1646-1909) para recuperar la música de Comes. Participación de Felipe Pedrell (1841-1922) en la empresa	XXXIII
2.3 Las Danzas de cabo de octava del Corpus en el estudio de Guzmán. Vicente Ripollés (1867-1943) y la recuperación de la polifonía clásica en el Colegio del Patriarca: Memoria sobre la reforma de la música religiosa (1897).....	XXXIX
2.4 Pascual Boronat y Barrachina (1866-1908), primera aproximación a la historia de la fundación del Patriarca (1904).....	XLI
2.5 Primera recuperación de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes para la procesión de cabo de octava: edición de la copia de Pedro Martínez de Orgambide de 1706 por Vicente García Julbe (1903-1997).....	XLIII
2.6 Joaquín Piedra (1912-1971): estudio de los órganos, organistas (1962) y maestros de capilla del Colegio (1966). José Climent (1927): los inventarios musicales del Colegio del siglo XVII (1966).....	XLIII
2.7 José Climent (1927) y Joaquín Piedra: Juan Bautista Comes y su tiempo (1977). José Climent: Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance (1977).....	XLIV
2.8 Greta Olson y su análisis de las prácticas musicales ordenadas en el capítulo XL de las Constituciones de la Capilla: “Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia” (1987). Publicación de las Misas de Juan Bautista Comes (1999).....	XLV
2.9 Otros estudios sobre música o músicos del Colegio.....	XLVI
2.9.1 María Teresa Ferrer Ballester: Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española (2007)	XLVI
3. Fuentes documentales empleadas	XLVII
4. Metodología	LI
5. Agradecimientos	LIII
6. Dedicatoria.....	LV

CAPÍTULO 1	57
San Juan de Ribera y la reforma espiritual y social del Reino de Valencia del siglo XVI: la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi y de su capilla musical	
Introducción	59
1.1. La Valencia humanista del siglo XVI	60
1.1.1 La Valencia de entre siglos: el reinado de Felipe II, censura e Inquisición.....	64
1.1.2 El problema de la integración morisca	69
1.2 Juan de Ribera y la Valencia post-tridentina.....	70
1.2.1 Los sínodos tridentinos y la reforma del clero	74
1.2.2 La llegada de Juan de Ribera a Valencia: reforma de la Universidad y escuela de Teología en Valencia	76
1.3 Los sínodos del Patriarca.....	79
1.4 Fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi	83
Cuadro 1	85
1.5 Las Cortes de 1604 del rey Felipe III y el traslado del Santísimo Sacramento desde la Catedral a la iglesia del Colegio con su presencia.....	90
1.5.1 La celebración de cortes en Valencia.....	90
Cuadro 2	93
1.6 El traslado del Santísimo Sacramento desde la catedral a la iglesia del Colegio: procesión. Inventiones, máscaras y danzas.....	96
1.6.1 Preparación del traslado: el arco triunfal en la Plazuela del Patriarca	98
1.6.2 Premios y joyas para la procesión	100
1.6.2.1 Premios a altares e inventiones con altares.....	101
1.6.2.2 Inventiones o danzas del traslado	102
1.6.2.3 Máscaras y maestros de danzar	111
1.6.2.4 Maestros de danzar	112
1.7 La fábrica del órgano y otras obras para el inicio de la vida de la Capilla: Francesc Bordons y Claudio Girón	114
1.7.1 Los órganos de Francesc Bordons	115
1.7.1.1 Acabados de los órganos del coro: Baldiri y Matarana	119
1.7.2 Los órganos de Claudio Girón.....	121
1.7.2.1 El claviórgano.....	123
1.7.2.2 Modificaciones en los órganos de Girón	125
1.7.2.3 El realejo	126
1.7.2.4 Finalización de los órganos pequeños por Baltasar Merino	127
1.8 Adquisición de mobiliario e instrumentos para la capilla de música. Contactos con Juan Bautista Comes.....	129

1.8.1 Adquisición de libros de música para el coro	129
1.8.2 Actividad de la capilla a partir de 1605. Adquisición de instrumentos musicales	131
Conclusión	132
CAPÍTULO 2.....	135
Aplicación y desarrollo de los decretos tridentinos en la Capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi: las Constituciones de la Capilla y el canto en los Oficios y la Misa	
Introducción.....	137
2.1 El Concilio de Trento.....	138
2.1.1 El debate tridentino sobre la música: mitos y malentendidos	139
2.1.2 El debate sobre la música religiosa en Sínodos y Concilios del siglo XVI; manifestaciones de piedad popular en el templo y compostura de los capellanes	143
Cuadro 1 Cuadro 2.....	148
2.1.3 El Concilio de Trento: conclusión	150
2.2 El canto llano en España tras la reforma tridentina. Misales, breviarios y procesionarios en el Colegio.....	150
2.3 Las Constituciones de la Capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi y las indicaciones para la liturgia cantada.....	158
2.3.1 Bordones y varas para regir el coro	160
2.3.2 Los Divinos Oficios en el Colegio: distribución temporal y duración de los mismos	161
Cuadro 3	163
2.4 El calendario litúrgico del Colegio: canto de misa y Oficios	164
2.4.1 La misa en el Colegio	165
2.4.2 Los Divinos Oficios en el Colegio.....	168
2.5 Usos musicales en los Divinos Oficios durante los primeros años de la fundación.....	171
2.5.1 Fabordón y varillas	171
2.5.2 Contrapunto, en tono y otras indicaciones para la interpretación.....	181
2.6 El capítulo XL de las Constituciones: calendario de la música en la Capilla. Explicación y cuadros descriptivos	182
2.6.1 Los Oficios de la mañana.....	182
2.6.2 La Misa en festividades de primera y segunda clase	182
2.6.3 Los Misereres	184
2.6.4 Oficios de la tarde en festividades de primera y segunda clase, con las salves.....	184
2.6.4.1 Vísperas de primera clase	184
2.6.4.2 Completas de primera clase.....	185
2.6.4.3 Vísperas de segunda clase	186
2.6.4.4 Completas de segunda clase	186

2.6.4.5 La Salve	186
2.7 Oficios y Misa en festividades dobles, semidobles, simples, ferias y otras festividades. Oficio de los jueves	187
2.7.1 Oficios de la mañana y Miserere ordinario.....	188
2.7.2 Oficios de la tarde en festividades dobles y semidobles.....	188
2.7.3 Oficios de la tarde en festividades simples y ferias	188
2.7.4 Demás festividades	188
2.7.4.1 Misa	189
2.7.4.2 Miserere	189
2.7.4.3 Vísperas	189
2.7.4.4 Completas: todas a canto llano.	189
2.7.5 El oficio de los jueves o Jueves del Patriarca	189
2.7.5.1 Apertura de la custodia del Santísimo Sacramento	190
2.7.5.2 Misa	190
2.7.5.3 La Procesión de las espigas	191
2.7.5.4 Oficios de la tarde. Vísperas	193
2.7.5.5 Completas solemnes	193
2.7.5.6 Cierre de la custodia y reserva del Santísimo Sacramento	194
2.8 Oficio de Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima, Dominicas de Adviento, vigilia de Navidad, Inocentes, miércoles de ceniza y Cuaresma	194
2.8.1 Misa	195
2.8.2 Miserere	195
2.8.3 Vísperas	195
2.8.4 Completas	195
2.9 Dominicas de entre año	195
2.9.1 Misa	195
2.9.2 Miserere	195
2.9.3 Vísperas	195
2.9.4 Completas	195
2.10 Viernes de las Llagas de Cristo	196
2.10.1 Misa conventual.....	196
2.10.2 Miserere solemne.....	196
2.10.2.1 Los senzillos	197
2.11 Misa y oficios de nuestra señora la Purísima Virgen María.....	198
2.11.1 Oficios y Misa.....	198
2.11.2 Salve solemne del sábado	198

2.11.3 Los Gozos	199
2.12 Oficios de la Semana Santa	201
2.12.1 Domingo de Ramos. Pasiones de la Semana Santa	201
2.12.2 La Pasión de Viernes Santo	205
2.12.3 Misas de Semana Santa	206
2.12.4 Jueves Santo: traslado del Santísimo Sacramento en procesión a la Capilla del Monumento.....	206
2.12.5 Lavatorio de los pies.....	207
2.12.6 Misa y oficios de Sábado Santo	207
2.13 Doblas, Aniversarios y Estaciones.....	207
2.13.1 Doblas.....	208
2.13.2 Aniversarios	208
2.13.3 Estaciones	209
Conclusión	210
Cuadro 4	211
Cuadro 5	212
Cuadro 6	214
Cuadro 7	216
Cuadro 8	218
Cuadro 9	220
CAPÍTULO 3.....	223
Los componentes de la capilla del Colegio su actividad musical entre 1606 y 1647 en el contexto histórico del Reino de Valencia: capellanes cantores por voces y maestros de capilla; organistas, órganos y otras teclas	
Introducción.....	225
3.1 Inicios de la Valencia moderna: la expulsión de los moriscos.....	226
3.1.1 Fallecimiento del Patriarca. Despoblación y crisis económica	228
3.1.2 La crisis de los censales.....	230
3.1.3 La crisis financiera en la capital del reino	231
3.1.4 Guerras y bandolerismo.....	232
3.1.5 La crisis económica en el Colegio.....	234
3.1.6 La religiosidad popular en el contexto social de la Valencia post-tridentina: el polémico arzobispado de Isidoro Aliaga.....	237
3.1.6.1 Manifestaciones de la piedad popular: el padre Jeroni Simó	238
3.1.6.2 Las mujeres en la práctica piadosa de la época	239
3.1.6.3 Otros casos de prácticas piadosas heterodoxas en Valencia	240

3.2 La capilla de música del Colegio (1605-1647).....	242
3.2.1 Las elecciones de capellanes cantores	244
3.2.2 Los emolumentos de los capellanes: distribuciones y salarios.....	246
3.2.3 La disciplina y la convivencia en el coro: conflictos, súplicas, pleitos, marcas y amonestaciones.	251
3.2.4 Rafael Barceló: 23 años de polémica, 25 años sin Visita. El caso de un capellán instrumentista	252
3.3 Los capellanes cantores: voces y trasiego de cantores en este periodo. Tesituras y funcionalidad de las mismas en la organización coral	256
3.3.1 Tiples	257
3.3.1.1 Capellanes castrados en la capilla. El caso de Francisco Otal.....	257
3.3.1.2 Falsetistas y castrados: realidad de las voces de tiple masculino adultas durante el siglo XVII.....	260
3.3.2 Contraltos.....	263
3.3.2.1 El misterio de la llegada al Colegio del contralto Marcos Pérez.....	266
3.3.3 Tenores.....	268
3.3.3.1 Otro capellán instrumentista: el caso de Jacinto Lafoz	272
3.3.4 Bajos	275
3.3.4.1 El caso de Jaime Mas.....	276
3.3.4.2 Conflictos de la residencia en el coro. El caso de Felipe Perandreu	278
3.3.4.3 Voces de bajo ejerciendo oficios: el caso de Jayme Camps.....	279
3.3.5 Otros capellanes.....	280
3.4 Los maestros de capilla y sus funciones entre 1605 y 1647.....	282
3.4.1 Joan Narcís Leysa (¿?-1614)	283
3.4.2 Juan Bautista Comes	284
3.4.3 Maestros suplentes: Jayme Mas y Luis Navarro: 1613-1620.....	286
3.4.4 Vicente García: 1620-1621	286
3.4.5 Luis Navarro, Antonio de Oliveira y Jayme Mas	287
3.4.6 Diego de Grado: 26-IV-1625 / 12-VII-1627	288
3.4.7 Juan Jordán, interim de maestro: 1627-1632. Vuelta de Comes en 1628.....	289
3.4.8 Marcos Pérez, maestro de capilla interino: 1632-1662	292
3.5 Organistas, órganos y otras teclas.....	296
3.5.1 Antonio Beltrán, primer organista de la capilla del Patriarca: 1607-1633	296
3.5.2 Pedro Ximeno: 1610-1630.....	297
3.5.3 Raymundo Sesse y otros organistas visitantes.....	297
3.5.4 Mantenimiento y mejora de los órganos.....	299

3.5.5 Joan Martí, Pau Çabater, Antonio Beltrán y Juan Mons: 1609-1633	299
3.5.6 Juan Mons: 1631-1640	301
3.5.7 Los órganos de los frailes franciscanos: 1638-1641	302
3.5.8 Otras teclas	305
Conclusión	305
CAPÍTULO 4.....	307
Los componentes de la capilla del Colegio su actividad musical entre 1647 y 1706 en el contexto histórico del Reino de Valencia: capellanes cantores por voces y maestros de capilla; organistas, órganos y otras teclas	
Los ministriles en la capilla del Colegio de 1606 a 1706	
Introducción.....	309
4.1 Contexto histórico: la peste de 1647. Fallecimiento de Isidoro Aliaga	310
4.1.2 Nuevos prelados y virreyes. Expansión económica y crecimiento demográfico. La revuelta de 1663	313
4.1.3 Segunda Germanía de 1693. Guerra de Sucesión	317
4.2 Cultura y academicismo: los Novatores, las Academias y el Corral de la Olivera	319
4.2.1 Academias en el Colegio	320
4.2.2 Academias azarzucladas: la Academia del Parnaso y otras	320
4.2.3 El Corral de la Olivera.....	322
4.2.4 Gusto por el teatro y los toros entre los colegiales del Patriarca	323
4.3 La capilla de música del Colegio entre 1648 y 1705.....	323
4.3.1 La Visita tras treinta años de polémica	324
4.3.2 Situación económica de la Fundación e incidencia en la capilla.....	325
4.4 Los capellanes cantores. Voces y trasiego (1648-1706).....	326
4.4.1 Espectro sonoro-vocal de la música barroca: nuevas acepciones para nuevos usos de la voz	327
4.4.2 Tiples	327
4.4.3 Contraltos.....	329
4.4.4 Tenores.....	333
4.4.5 Contrabajos.....	338
4.5 Oficiales de la capilla.....	339
4.6 Los maestros de capilla entre 1662 y 1706	341
4.6.1 Jose Hinojosa (1662-1673).....	342
4.6.2 Antonio Teodoro Ortells (1674-1677)	343
4.6.3 Aniceto Baylón (1677-1684) e interinos: Pedro Oliver y Valeriano Rendón	344
4.6.4 Máximo Ríos (1686-1705)	346

4.6.5 Pedro Martínez de Orgambide (1705-1727).....	347
4.7 Organistas, órganos y otras teclas entre 1648 y 1706. Francisco Castelló: 1648-1677.....	347
4.7.1 Jusepe Monserrat: 1677- 1678 (suplente entre 1666 y 1675).....	348
4.7.2 Valero Barrachina: 1679-1712.....	349
4.7.3 Organistas sustitutos	350
4.7.4 Mantenimiento y mejora de los órganos durante el periodo 1648-1706	352
Mantenimiento y reparación de los órganos	353
Cuadro 1	353
4.7.5 Los órganos de Jusepe de Sesma.....	353
4.7.6 Otras teclas	357
4.8 El arpa en la capilla del Colegio 1630-1638/1648-1706	358
4.8.1 El arpa entre 1648 y 1706.....	359
4.9 Los instrumentistas y los instrumentos	362
4.9.1 Instrumentos y libros de ministriles.....	363
4.9.2 Ministriles e instrumentistas 1605-1647.....	364
4.9.2.1 La familia Castillo: Andrés, Pedro, Melchor, Baltasar y Vicente Castillo	364
4.9.2.2 Lucas Tárrega y Miguel Laynes	366
4.9.2.3 La familia Falques	366
4.9.2.4 Vicente Segarra, Cristóbal Alapont y Jayme Morales	368
4.9.2.5 Joan Alapont, Joan Sarrión y Miguel Yvães	369
4.9.2.6 Otros cornetas ayudando en la capilla del Patriarca entre 1606 y 1647.....	371
4.9.2.7 La familia Settimio en el Colegio.....	372
4.9.2.8 Andrés Valls, Miguel Sarrión y Jacinto Navarro, últimos instrumentistas del periodo. 374	
4.9.3 Ministriles e instrumentistas 1648-1706.....	375
4.9.3.1 Bajonistas.....	375
Cuadro 2: bajonistas y sus funciones, 1648-1706	377
4.9.3.2 Cornetas y ministriles	378
Cuadro 3	379
4.9.3.3 El capellán Miguel Selma y Jusepe Sariñena	380
4.9.3.4 La familia Úbeda, capellanes músicos y Estevan Muñoz. Instrumentos de cuerda frotada en la capilla.....	382
4.9.3.5 Vicente Espinosa y Úbeda, Gabriel Serrano, Pasqual López y Máximo Pérez.....	384
4.9.3.6 Miguel Renart, Gaspar Úbeda II, Ygnacio Muñoz, Vicente Martínez y Joseph Utiel (1683-1688)	386
4.9.3.7 Joseph Carnicer y Pastor, último bajonista del Colegio en el siglo XVII	390
4.10 Novedades en las obligaciones de los ministriles. Aparición de la cuerda frotada	390

4.11 Músicos y ministriles de paso para actos extraordinarios o sustituciones	392
Conclusión	393
CAPÍTULO 5.....	395
Los infantillos de la capilla del Colegio de Corpus Christi	
La música de Juan Bautista Comes para las Danzas de cabo de octava de Corpus Christi: periplo de los papeles. Danzas de Herrera de 1632	
Actividad de los maestros de capilla a lo largo del siglo XVII: compra y copia de música en papeles, reparación y copia de libros del coro. Inventarios de música	
Introducción	397
5.1 Los infantillos del Colegio. Antecedentes históricos: colegios de infantillos	397
5.2 Los infantillos de la capilla del Colegio	400
5.2.1 El libro de Asiento de los Infantillos: llegada de los niños y edades	401
5.2.2 Salidas del colegio	403
5.2.2.1 Salidas por muda de voz.....	403
5.2.2.2 Salidas por no apto para la música y/o el canto.....	404
5.2.2.3 Expulsiones por mal comportamiento	405
5.2.2.4 Huida del Colegio	405
5.2.2.5 Marcha a la catedral u otra capilla	406
5.2.2.6 Paso de infantillo a mozo de coro	406
5.2.2.7 Paso de infantillo a monaguillo	408
5.2.2.8 Paso de infantillo a capellanía segunda	408
5.2.2.9 Salida de infantillos enfermos y/o fallecidos.....	408
5.2.3 Otros infantillos a mencionar	409
5.2.3.1 Los Ortells	410
5.2.3.2 José de Cáseda, compositor	410
5.2.4 Salarios, adelantos, ayudas y gratificaciones.....	411
5.2.5 Infantillos capones.....	415
5.2.6 La vida de los infantillos en el Colegio	417
5.3 Maestros de música de los infantillos.....	421
5.3.1 El aprendizaje musical de los infantillos	425
5.3.2 Enseñanza instrumental en el Colegio.....	428
5.4 Maestro de danza y canto de las danzas	428
5.4.1 Maestros de danza y canto de las danzas: 1609-1632	429
5.4.2 Maestros de danza y canto de las danzas: 1633-1706. Ignacio de Coria: 1633-1641	430
5.4.3 Infantillos y mozos enseñando las Danzas. Joan Romero, infante capón y capellán segundo: 1642-1650	430

5.4.4 Macià Mira, infante y mozo de coro: 1651-1656. Matías Yranzo, infante capón y capellán segundo: 1657.....	431
5.4.5 Jusepe Ortells, infante y mozo de coro: 1658-1661. Vicente Borrell, infante y mozo de coro: 1662-1665. Antonio Ortells, antiguo infante: 1666.....	432
5.4.6 Félix Margarit, infante y mozo de coro: 1667-1669. Vicente Pantoja, infante y mozo de coro: 1670-1671. Gabriel Irlles, infante y mozo de coro: 1672-1674. Ventura Asensi, infante y mozo de coro: 1676-1679.....	433
5.4.7 Gregorio Pérez, infante capón y mozo de coro: 1680. Matheo Burriel, capellán primero: 1682-1685. Francisco Muñoz, infante y mozo de coro: 1686-1687. Jorge Abad, infante y mozo de coro: 1688-1689.....	434
5.4.8 Último decenio de la centuria: desarreglos en la alternancia de mozos enseñando las Danzas. Bautista Puchades, infante y monaguillo: 1690. Matheo Burriel, capellán primero: 1691. Vicente Bernat, infante: 1692. Octavio Serrano, infante y mozo de coro: 1693.....	434
5.4.9 Matías Godos, maestro de dançar: 1694-1705.....	435
5.4.10 Nueva copia de Pedro Martínez de Orgambide, nuevo maestro de danza: Francisco Fando, 1706.....	435
5.5 La vestimenta de las Danzas. Generalidades.....	436
5.5.1 Ropas originales de danzar: 1606-1642.....	437
5.5.2 Ropa interior.....	438
5.5.3 Las medias coloradas.....	439
5.5.4 El calzado.....	439
5.5.5 Las cabelleras y su aderezo.....	440
5.5.6 Cintas, listón, veta, randa y passamán.....	441
5.5.7 Primera renovación del vestuario: los vaqueros de 1643.....	442
5.5.8 Segunda renovación del vestuario: vestidos con contramangas, corbata y banda.....	444
5.6 La práctica musical: música compuesta por los maestros de capilla y música de otros compositores adquirida en cada periodo.....	446
5.6.1 Joan Narcís Leysa (+ 31-mar-1614) y Juan Bautista Comes: 1605/20-abr-1613.....	447
5.6.1.1 Marcha de Juan Bautista Comes y desaparición de las Danzas en el archivo de música. Las Danzas entre 1609 y 1632: la obra de Juan Bautista Comes.....	448
5.6.1.2 Las Danzas de Herrera.....	448
5.6.1.3 Hipótesis sobre la vuelta de las danzas de Comes.....	449
5.6.2 Vicente García, 1620-1621.....	453
5.6.3 Antonio de Oliveira, 1623-1624.....	453
5.6.4 Diego de Grado: 26-IV-1625 / 12-VII-1627. Primer inventario de música, 1625.....	453
5.6.5 Juan Bautista Comes: 29-jun-1628 / 16-oct-1632.....	455

5.6.6 Marcos Pérez, 1632-1662	456
5.6.6.1 Retorno de la música de Comes al Colegio, 1641	456
5.6.6.2 Música de otros compositores en este periodo	457
5.6.6.3 El Inventario de 1656	457
5.6.6.4 Estilo de la música presente en los inventarios del siglo XVII	460
5.6.7 Deterioro de los libros de coro y reparación de los mismos.....	462
5.6.8 Copia y adquisición de música nueva durante los magisterios de José Hinojosa, 28-sep-1662/ 30-dic-1673 y Antonio Ortells 1-feb-1674/ mayo 1677.....	462
5.6.8.1 El Inventario de 1675	463
5.6.9 El magisterio de Aniceto Baylón 14-oct-1677/ 2-dic-1684.....	466
5.6.10 Máximo Ríos: 4-jul-1686/ 14-jun-1705	468
5.6.10.1 El inventario de 1687.....	470
5.7 La música de José Hinojosa en la actualidad	472
5.8 La música de Aniceto Baylón en la actualidad.....	473
5.9 La Música de Máximo Ríos en la actualidad	473
Conclusión	474
CAPÍTULO 6.....	477
La práctica musical en la capilla del Colegio: voces de coro y capilla. Música en las festividades señaladas. Música en recibimientos reales y cardenalicios. Música en las exequias reales. El Corpus Christi, fiesta grande de la ciudad de Valencia, en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas	
Introducción.....	479
6.1 Cantores y capellanes de coro: la agrupación vocal a lo largo del siglo	479
6.1.1 Organistas e instrumentistas en el coro	480
6.2 La festividad del Ángel Custodio	481
6.3 La festividad del patrón San Mauro	482
6.3.1 La Capilla del Parnaso.....	486
6.3.2 San Mauro, patrón del reino y ciudad de Valencia	487
6.4 La Inmaculada Concepción de María: controversia y celebración en el Colegio	488
6.5 La Navidad	492
6.6 Las Honras del Patriarca.....	493
6.7 La Purísima o Candelaria	494
6.8 Festividad de la Dedicación del Colegio	494
6.9 San Vicente Mártir	495
6.10 La Cuaresma	495
6.11. La Semana Santa.....	499
6.11.1 Domingo de Ramos y Pasiones de Semana Santa.....	499

6.11.2 El Triduo Pascual: Maitines, Misereres y Lamentaciones. Otras ceremonias en el Colegio.....	502
6.11.2.1 Las Lamentaciones	505
6.11.3 Jueves Santo: procesión de traslado del Santísimo Sacramento a la Capilla del Monumento y velatorio.....	507
6.11.4 La música en lengua romance durante la Semana Santa	507
6.11.5 Viernes Santo	510
6.11.6 El Entierro de Cristo novedad de final de siglo	511
6.11.7 Música con acompañamiento instrumental durante el triduo pascual	516
6.11.8 Sábado Santo: el pregón pascual y canto del Lumen Christi.....	518
6.12 San Vicente Ferrer	519
6.13 La Asunción de María.....	520
6.14 San Luis Beltrán	521
6.15 La festividad de Todos los Santos y el día de Difuntos	522
6.16 La procesión por la expulsión de los moriscos	523
6.17 Recibimientos reales y cardenalcios.....	524
6.17.1 Recibimientos de cardenales y arzobispos	524
6.17.2 Recibimientos reales.....	525
6.17.3 Precedencias en los asientos de la capilla mayor	526
6.17.4 Exequias reales en el Colegio.....	526
6.18 La festividad del Corpus Christi en la Ciudad de Valencia	530
6.19 La festividad de Corpus Christi y su octava en el Colegio. Generalidades.....	534
6.19.1 Preparación de la festividad de la octava del Corpus: decoración, luminaria y vestuario de iglesia y claustro.....	535
6.19.2 Pregón, recibimientos y acompañamientos protocolarios: trompetas, clarines y atabales.....	538
6.19.3 Los clarines.....	539
6.19.4 Jueves infraoctavo de Corpus Christi: Oficio matinal	540
6.19.5 Oficio de la tarde y procesión de la infraoctava de Corpus Christi	541
6.19.6 Exaltación de la monarquía	545
6.19.7 Tablado para danzar en el claustro.....	550
6.19.8 Agasajo a invitados y participantes tras la procesión	550
6.20 Final de siglo. Robo de la Sagrada Forma del Convento de Predicadores y hallazgo en el Convento de los Capuchinos de la Sangre de Cristo: defensa de la figura de San Juan de Ribera en pro de su beatificación	551
Conclusión.....	555

CAPÍTULO 7.....	557
Proceso de recuperación de los manuscritos del siglo XVII de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes: análisis comparativo de los manuscritos existentes con la copia de Martínez de Orgambide (1706). La música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo musical. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas	
Introducción.....	559
7.1.1 Manuscritos del siglo XVII que se conservan actualmente.....	561
Cuadro 1:	562
Cuadro 1	563
7.1.2 La copia de Pedro Martínez de Orgambide (1706). Canto y danza simultaneados por los infantes.....	564
7.1.2.1 La cuestión de los Benditos	566
Cuadro 2-A	567
Cuadro 2-B	568
Cuadro 2-C	569
Cuadro 2-D	570
7.1.2.3 El cuaderno conservado de Herrera.....	570
7.1.3 Canto y danza simultaneados por los infantes.....	572
7.1.4 Acompañamiento instrumental de las Danzas	574
7.1.4.1 El arpa en la Procesión de la octava del Corpus y las Danzas.....	575
7.1.4.2 Las castañuelas en las Danzas	576
7.1.4.3 Coreografía de las Danzas	576
7.2 Los textos de las Danzas. Autoría, versificación y asunto.....	579
7.2.1 Versificación	580
7.2.1.1 Inicio de las Danzas en el altar. Cuadro 5.....	580
7.2.1.2 Las cuatro estaciones en el claustro. Cuadro 6.....	582
7.2.1.3 Vuelta de la procesión a la iglesia y danzas frente al altar. Cuadro 7.....	583
7.2.2 El asunto o tema de las Danzas	584
7.2.2.1 Inicio de las Danzas en el altar. Cuadro 5.....	585
7.2.2.2 Las cuatro estaciones en el claustro. Cuadro 6.....	586
7.2.2.3 Regreso de la procesión a la iglesia. Cuadro 7.....	587
7.3 Análisis formal y musical: métrica y compás, claves y transposición, ámbitos melódicos, tonos empleados, textura y policoralidad.....	588
7.3.1 Métrica y compás.....	588
7.3.1.1 Tiempo imperfecto binario: compás de compasillo.....	589
7.3.1.2 El tiempo imperfecto de proporción menor.....	589
7.3.1.3 El tiempo imperfecto de proporción mayor	591

7.3.1.4 Problemas para la transcripción de la música en tiempo imperfecto de proporción menor: la perfección de la Semibreve.	591
7.3.1.5 El ennegrecimiento de valores en el compás imperfecto de proporción menor C3. La hemiolia	592
7.3.1.6 Características de los compases C3 y C3 en la música de las Danzas. Ennegrecimiento, hemiolia y ligaduras	594
7.3.1.7 La ligadura	595
7.3.1.8 Presencia de ennegrecimientos en los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide.	596
7.3.2 Ámbito melódico de las voces, claves y transposición de las mismas: los tonos de las Danzas.....	596
7.3.2.1 Ámbito melódico de las voces	597
Cuadro 3	598
7.3.2.2 Claves: transposición y tonos	599
Cuadro 4: explicación	599
Cuadro 4	601
7.4 Análisis musical de las Danzas: forma, tonos y cláusulas. Acordes de dominante. Acordes sobre cláusulas. Modulación.....	603
7.4.1 Inicio de las Danzas en el presbiterio bajo, frente al altar.	604
7.4.2 Estaciones en el claustro. Cuadro 6	606
7.4.2.1 Primera estación.	607
7.4.2.2 Segunda estación.	608
7.4.2.3 Tercera estación.	609
7.4.2.4 Cuarta estación.	611
7.4.3 Vuelta de la procesión y danzas en el presbiterio bajo frente al altar. Cuadro 7	612
Conclusión	615
Cuadro 5.	617
Cuadro 6.	620
Cuadro 7.	623
Conclusiones	625
BIBLIOGRAFÍA.....	635

ABREVIATURAS

ABREVIATURAS DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

ACCV: Archivo del Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia

ACV: Archivo de la Catedral de Valencia

AMV: Archivo Municipal de Valencia

ARV: Archivo del Reino de Valencia

AHV: Archivo Histórico Nacional

BV: Biblioteca Valenciana *san Miquel dels Reis*

BUV: Biblioteca Universidad de Valencia

BNE: Biblioteca Nacional de España

ABREVIATURAS DE REVISTAS

AM: *Anuario Musical*

MQ: *Musical Quarterly*

JAM: *Journal of the American Musicological Society*

RdA: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*

RM: *Revista de Musicología*

ABREVIATURAS DE DOCUMENTOS DEL COLEGIO y apéndices documentales

AD: Apéndice Documental

Arp: Arpista

Cap: Capellanes

Cons: *Consueta Original*, sign. ACC-AR/3-183k

Comp.: Compás

Determ: *Libro de Determinaciones I y II* sign. ACC-SF-157

fol 1r, fol 1v: folio 1 recto, folio 1 vuelto

fol: folio

GaGe: Gasto General

GaSa: Gasto de Sacristía

Inf: Infantillos

Ins: Instrumentos

Leg: Legajo

LiFa: *Libro de Fábrica*, signatura 264 ACC-SF-183

LiNo: *Libro de Nominaciones* sign. ACC-SF-140

MC: Maestro de Capilla

Min: Ministriles

Mús: Libros y papeles de música de la capilla

Órg: Órgano

Proc: Procesión de infraoctava de Corpus Christi

ABREVIATURAS MUSICALES

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

A: Contralto (denominación técnica)

AC: Acorde

Acomp.: acompañamiento

Arp: arpa

B: Bajo (denominación técnica)

b: bemol

CB: Contrabajo (denominación histórica)

Ce: Cerone, Pedro

Cifr.: cifrado

Cl.: Cláusula

Claves altas: sistema de notación de claves altas

Claves naturales: sistema de notación de claves bajas

Com.: Compás

Ctpt.: Contrapunto

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si: notas musicales (siempre en mayúscula)

F: Final

Fa#: nota fa sostenido

Ho.: Homófono, homofonía

Imi.: Imitativo, imitación

Interm.: Intermedia

M: Mayor

m: menor

Nat: Natural

T: Transportado

Ti: Tiple

Tn: Tenor

S: Soprano

Sib: nota si bemol

SibM: Si bemol Mayor

Sibm: Si bemol menor

#: sostenido

ABREVIATURAS DE MONEDAS VALENCIANAS Y CASTELLANAS

Las indicaciones monetarias corresponden a las siguientes monedas valencianas: L=Libras / S=Sueldos / D=Dineros. Los dineros no se apuntaban aunque en este trabajo lo haremos siempre para mayor comodidad de lectura. Cada libra equivalía a 16 sueldos y cada sueldo a 20 dineros.

L: Libra valenciana. Una libra valenciana equivalía a 16 sueldos

S: Sueldo. 16 sueldos equivalían a 1 libra. Un sueldo equivalía a 20 dineros

D: Dinero. 20 dineros equivalían a 1 S

R: Reales castellanos. Diez reales castellanos equivalían a 1 libra. Es común encontrar en un mismo documento valoraciones hechas en libras y reales

ABREVIATURAS DE CRONOLOGÍA

ene: enero

feb: febrero

mar: marzo

abr: abril

may: mayo

jun: junio

jul: julio

ago: agosto

sep: septiembre

oct: octubre

nov: noviembre

dic: diciembre

Preámbulo

La historia del Reino de Valencia está íntimamente ligada a los vaivenes dinásticos: el hecho de haber sido conquistado a los árabes, le confirió un carácter de territorio susceptible de ser ocupado por nuevas élites bajo la protección de una dinastía - catalanoaragonesa -, que siempre hizo gala de gran capacidad para generar un variado tejido social a su alrededor, con un talante muy propenso a los pactos y un bajo perfil a la hora de hacer uso de la imposición entre sus nobles y *ciutadans honrats*. Ello es comprensible tratándose de la unión dinástica de diferentes territorios con sus respectivas lenguas, cuya única posibilidad de expansión era la conquista de territorios en un estrecha franja hacia el sur — lo que sería finalmente el Reino de Valencia —, y hacia el mediterráneo, donde la Península Itálica constituía una frontera natural para su expansión hacia oriente, ya que la mayor parte del territorio, especialmente al norte, eran poderosos y antiquísimos estados con sólidas y complejas estructuras políticas con posesiones difíciles de disputar.

Las islas Baleares, Cerdeña y Sicilia, así como el reino de Nápoles, fueron la solución a la necesidad de expansión territorial de la corona de Aragón, cuya dinastía se extinguió al morir Martín el Humano (1356-1410), dando paso tras el Compromiso de Caspe en 1412 a la casa de Trastámara con Fernando I, abuelo de Fernando II *el Católico* (1479-1516). El matrimonio de Fernando II con Isabel I de Castilla (1474-1514), puso a la corona de Aragón en la necesidad de defender sus estructuras forales de manera constante; quizá por ello no sea casual, que los territorios del Reino de Valencia fueran paulatinamente repoblados no solamente por aragoneses y catalanes indistintamente, sino también por un número nada desdeñable de ciudadanos castellanos y navarros. Ello, junto a la convivencia con los más de 150.000 moriscos que permanecieron tras la reconquista, lo convirtieron en un territorio plurilingüe, aunque con predominio del catalán.

La incorporación a la casa de Habsburgo con la llegada de Carlos I (1500-1558) en 1516, no hizo sino acelerar el progresivo deterioro de las instituciones forales, mientras la nobleza y la ciudadanía valenciana mantenían pulsos constantes con la corona, derivados de la tradición feudal de relaciones pactistas. Al final del reinado de Fernando el Católico, los artesanos valencianos — ciudadanos burgueses, *ciutadans honrats* —, fueron habilitados como milicia para luchar contra las flotas berberiscas que asolaban las costas. Las dificultades económicas y otros agravios no resueltos provocaron la revuelta conocida como *les germanies*, obligando a huir a la nobleza; el conflicto se recrudeció por la presencia de los moriscos, que además de ayudar a los piratas berberiscos, eran vasallos de los nobles: “El odio al moro y el odio al noble, característicos del “pueblo menudo”, se confundían. Naturalmente, cuando la revuelta se convierte en guerra, los nobles utilizarán sus moros como fuerza de choque contra los agermanados”¹. Así comenzaba un siglo, que en lo económico y cultural vería aún momentos de esplendor alrededor de la corte del duque de Calabria. Tras la primera mitad, aún pervivió

1 “L’odi al moro i l’odi al noble, característics del “poble menut”, s’hi confonien. Naturalment, quan la revolta es converteix en guerra, els nobles utilitzaran llurs moros com a força de xoc contra els agermanats.”
Joan Fuster: *Nosaltres, els valencians* (Valencia: GVA, 1992. Primera edició, 1962) pág.64.

con fuerza la vida cultural y social en la ciudad, con gran influencia de escritores castellanos, que encontraron público y espacios para representar sus obras teatrales.

Con el declive de la monarquía durante el siglo XVII, ésta se vio a menudo atrapada en la necesidad de contar con la colaboración de los reinos periféricos. La expulsión de los moriscos en 1609 dejó grandes extensiones de tierra por repoblar; las consiguientes adquisiciones de tierra por parte de nuevos señores, agravó más si cabe la situación, dando lugar al fenómeno del bandolerismo — un fenómeno que no era nuevo —, que asoló durante muchos años nuestras tierras: “La depresión económica del XVII, - general en Europa -, acaba de ennegrecer el panorama. Y se produce, según Reglà, la típica polarización social del Barroco: una minoría de privilegiados frente a una masa de humildes”². Paralelamente, la vida cultural de la capital — de sus élites, nobleza y alto clero —, fue virando paulatinamente hacia las formas y gustos cortesanos con un predominio claro de la lengua castellana.

Juan de Ribera es una de las figuras que participó activamente en la conformación de este escenario, tanto en lo referente a la reforma del clero según el ideario post-tridentino, como en la adopción de prácticas que, aunando la tradición propia, van incorporando elementos novedosos, tales como los autos sacramentales en la procesión del Corpus, que condicionarían también el carácter de la música utilizada. Por otra parte, mantuvo también buenas relaciones con los Jesuitas, que se habían instalado en la ciudad en 1544; solamente a su muerte se pusieron en evidencia las disputas entre esta orden y la de Dominicos.

La fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi marcó el inicio del siglo XVII en la ciudad de Valencia, para mayor gloria de la corona y como un proyecto integral que trataría de regenerar la vida eclesiástica mediante una estricta disciplina litúrgica — ello incluye obviamente a la práctica musical —, y también la formación de sus seminaristas. Mientras órdenes seculares y regulares pugnaban por un lugar en el espacio de la ciudad, el Colegio del Patriarca fue, desde el primer momento de su institución, un lugar único con una forma de vida particular.

2 “La depressió econòmica del XVII, —general a Europa —, acaba d’ennegrir el panorama. I s’hi produeix, segons Reglà, la típica polarització social del Barroc: una minoria de privilegiats enfront d’una massa d’humils.” Joan Fuster: *Nosaltres, els valencians* (1992) pág.80.

1. Objeto de estudio

Cuando en el año 2007 se presentó el trabajo de investigación con la recuperación de los manuscritos de la música de las *Danzas del Corpus* de Juan Bautista Comes (ca.1582-1643) -compuestas para la procesión de cabo de la octava del Corpus que tenía lugar dentro del recinto colegial-, se trataba de un proyecto dirigido a una posible puesta en escena de las mismas, previa recreación de las danzas, ya que de éstas no se conserva indicación escrita alguna. Esta ausencia de documentos coreográficos ha limitado ciertamente el planteamiento inicial de nuestro trabajo. No obstante, el hecho de que se conserve la mayor parte de su música, permitirá a los expertos en danza histórica, su utilización para coreografiar al menos una parte de la misma.

Dado que las fuentes documentales del archivo del Colegio Seminario de Corpus Christi — que se presentarán y utilizarán exhaustivamente en esta tesis y que enumeraremos en el apartado 4 —, informan de todo lo referente a su preparación a lo largo del siglo, el recorrido cronológico nos permitió detectar innumerables detalles que no siendo llamativos como hechos aislados, sí lo eran cuando los analizábamos en el contexto de la propia capilla del Patriarca, y con una visión histórica de Valencia durante el siglo XVII.

Por una parte, una buena cantidad de datos proceden de albaranes y recibos, fuentes documentales que son testimonios indirectos de la organización musical y sus festividades, incluyendo la procesión de infraoctava de Corpus Christi con sus danzas.

Por otra parte, fuimos rastreando las actas de las decisiones tomadas por los colegiales perpetuos, los nombramientos de capellanes e infantillos y ya muy entrado el siglo, las actas de oposición, así como las amonestaciones. También la Visita fue desde 1647, un órgano de control que deja entrever algunos de los problemas surgidos entre los capellanes y sobre todo en ocasiones, la relajación en la etiqueta exigida por el Patriarca para la convivencia, así como en el estilo impuesto para el canto de la liturgia, de carácter claramente post-tridentino.

A la luz de estas pesquisas, comprendimos que la vida musical de la Capilla del Colegio podía y debía ser analizada como un todo, puesto que las danzas en sí fueron prohibidas por el Patriarca inmediatamente antes de fallecer, como así lo fue la música vocal cantada en lengua vernácula. Las primeras eran por tanto, un acontecimiento aislado en un entorno de actividad musical intenso, continuo y particular; precioso por ser una de las pocas capillas religiosas musicales establecidas en nuestra ciudad en aquel siglo, además de la catedral solo tenemos constancia de las de San Joan del Mercat³ y San Martín, y ello en años posteriores a 1605; *quasi* milagroso, pues su archivo se ha conservado a lo largo de más de cuatrocientos años —el musical ha ido creciendo —, pese a guerras e invasiones⁴.

3 Actual parroquia de los Santos Juanes.

4 En 1936 buena parte de la colección del Museo del Prado fue trasladada a Valencia, donde se almacenó en las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca respectivamente. La operación de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, fue dirigida por Josep Renau, valenciano y Director General de Bellas Artes. Durante los años de la guerra, grupos anarquistas intentaron incautar los bienes del Patriarca, siendo el Rector de la Universidad de Valencia, José Puche (Lorca, 1895-Méjico, 1979) quien lo impediría alegando que los colegiales del Patriarca habían evitado ataques a la Universidad y que además, era receptáculo de una gran canti-

Además de todas las cuestiones históricas que pueden ser estudiadas a través de la documentación original, subyacen en las prácticas musicales los usos de la época en lo referente a voces y organización coral, tesituras vocales y voces de castrados: hemos analizado con la ayuda de estudios diversos el uso de todas ellas, tanto en el canto polifónico de la liturgia, como en el canto llano y el ejercicio de los oficios de altar; hemos investigado a través de los inventarios de la época y merced al catálogo actual, la música utilizada y su evolución estilística, especialmente en lo que se refiere al número de voces y los instrumentos acompañantes, así como la música compuesta para algunas celebraciones señaladas que tuvieron lugar durante el siglo. Y finalmente, sobre las tareas de los infantillos e identificado por primera vez aquellos que eran castrados, así como todo lo referente a los que danzaban en la procesión de cabo de octava del Corpus, incluyendo aquí maestros y vestimenta utilizada, que cambió dos veces durante el siglo XVII.

El hecho de que la Fundación del Patriarca viera la luz en el contexto de la Contrarreforma, nos ha obligado también a analizar los acontecimientos anteriores y posteriores al Concilio de Trento, así como este mismo, para describir de la manera más sencilla posible, el ambiente religioso de la Ciudad de Valencia, en el contexto de los debates que se produjeron a lo largo del siglo XVI en los reinos europeos en general, y en los hispánicos en particular. Para documentar este periodo, nos hemos valido de numerosos concilios y sínodos, con los que hemos elaborado un análisis de la sucesión de hechos previos y posteriores al Concilio de Trento; también, obviamente, aportamos información sobre el propio Concilio, analizando los tópicos y lugares comunes que sobre éste se han construido a través de los siglos, y concluyendo cual fue la influencia del mismo en la compleja situación del clero valentino durante el siglo XVI y a la llegada de Juan de Ribera a nuestra sede arzobispal.

Pensamos que con este trabajo se abren nuevas incógnitas que deberán ser desveladas en estudios posteriores, ya que el archivo de música conserva numerosísimas obras aún sin estudiar y que es de gran interés recuperar. En esta tesis ofreceremos junto al trabajo histórico y musicológico, la transcripción y estudio de la música de las *Danzas del Corpus* de Juan Bautista Comes (ca. 1585-1643), ya presentadas en 2007.

dad de obras procedentes del Museo del Prado. Como medida disuasoria contra posteriores incursiones, se acordó dar como incautado el Colegio, colocando a su entrada un rótulo con la inscripción “Confiscado por la Universidad Literaria. Este edificio es del pueblo. Respetadlo”. A partir de ese momento y durante el resto de la contienda, el edificio estuvo protegido por una guardia de milicianos.

2. Estado de la cuestión.

Contexto, justificación del tema y presentación de estudios previos

Es necesario advertir antes de iniciar este apartado, de que la mayoría de estudios sobre la organización musical del Colegio están versados en asuntos concretos, limitados en el tiempo y descontextualizados de las circunstancias históricas que los rodearon. Los acontecimientos políticos en el Estado español durante el siglo XX propiciaron el olvido o abandono del estudio de la música y los músicos del Patriarca, iniciado como veremos por Juan Bautista Guzmán (1846-1909) con la recuperación de la obra de Juan Bautista Comes, a lo que se añadió algo después el estudio de la fundación por parte de Pascual Boronat y Barrachina (1866-1909).

Fueron Joaquín Piedra y José Climent Barber a partir de los años sesenta, quienes retomaron las investigaciones, con artículos sobre los órganos del Colegio, los maestros de capilla de la segunda mitad de siglo XVII, la catalogación de los fondos musicales — un trabajo ingente que hoy se halla en fase de revisión —, y finalmente la biografía de Juan Bautista Comes, en la que hay también datos sobre el funcionamiento de la capilla del Colegio.

A pesar del gran valor de dichos trabajos, era necesario estructurar su contenido en relación a un contexto temporal más amplio, abarcando temas no tratados hasta la actualidad: la composición de las *Danzas del Corpus* por Juan Bautista Comes en 1609 y la copia con modificaciones en 1706 por Pedro Martínez de Orgambide proporcionaba el marco adecuado para elaborar un estudio del primer siglo de andadura de la capilla del Patriarca. Además de la revisión de los aspectos ya estudiados, cabía la incorporación de multitud de asuntos que quedaban por desvelar, total o parcialmente, analizándolos a la luz de las investigaciones que de manera copiosa se han venido publicando sobre la música religiosa del siglo XVII y la conformación de las diferentes capillas musicales catedralicias de la Península Ibérica, sumida en un lento pero inexorable proceso de unificación política durante los sucesivos reinados de la dinastía de la Casa de Habsburgo y en el contexto del largo y complejo Concilio de Trento, pieza clave en la conformación de las sociedades del sur de Europa durante el incipiente capitalismo, en contraposición a las del centro y norte del continente, donde el protestantismo triunfaba y con él la burguesía mercantil que aprovechó sin duda alguna, el oro, la plata, y todo el potencial de las colonias americanas, que pasaba por la península pero nunca permaneció en ella.

Para comprender cuál fue el efecto real del Concilio de Trento en la música litúrgica, hemos analizado un buen número de Concilios y Sínodos - además del propio Concilio tridentino -. contando además con el trabajo de Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol.55-I (2002), en el que el autor ha dado una nueva orientación a los debates que se produjeron a propósitos de la música, despejando algunos malentendidos producidos por la interpretación de Gustave Reese en *La Música en el Renacimiento*, vols. 1 y 2 (Madrid: Alianza Música, 1995) pág.528.

Es en este contexto que proponemos esta tesis doctoral, articulada a partir de la festividad de cabo de octava del Corpus en el Colegio, pero tratando de desvelar la vida musical que devenía

del ciclo litúrgico, en la que compositores, instrumentistas y cantores tuvieron lógicamente un papel fundamental, condicionado por la situación sociopolítica y económica de la ciudad, donde el brazo real pugnaba con el eclesiástico y el militar que constituido por nobles y caballeros mantenía junto a los nuevos señores, una guerra conocida como el fenómeno del bandolerismo —*bandositats*—, desdibujando la grandeza del proyecto de Juan de Ribera so capa de la disminución de las rentas.

En este apartado vamos a describir los trabajos que desde el siglo XIX se han realizado sobre Juan Bautista Comes por una parte y sobre el Colegio por otra; hemos elegido la progresión cronológica, lo que pondrá en evidencia cómo el foco de interés se fue desplazando desde el compositor hacia la institución, a medida que la obra del primero iba desvelando, no solamente su propia genialidad, sino también los usos musicales que caracterizaban la liturgia de la época. Entendemos que el ciclo de publicaciones que trata directamente el tema de nuestro interés, se abre en 1888 con la edición de obras de Juan Bautista Comes a cargo de Juan Bautista Guzmán, pasando por la biografía de Juan Bautista Comes a cargo de José Climent y Joaquín Piedra en 1977 y diversos artículos de los mismos autores y la primera edición de la Danzas de Comes por Vicente García Julbe, cerrándose con un artículo de Greta Olson que analiza el capítulo XL de las *Constituciones de la Capilla* del Patriarca y su publicación de las misas de Juan Bautista Comes en 1999.

Seguidamente analizaremos también otras publicaciones que reproducen o aportan información sobre la capilla, dado que sobre Juan Bautista Comes y sus *Danzas*, no se ha publicado nada nuevo desde 1977 con el libro de Climent y Piedra.

2.1. Juan Bautista Comes y el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, *el Patriarca*: primeros datos sistematizados por Hilarión Eslava (1807-1878)

La capilla musical del Colegio del Patriarca, fundada por Juan de Ribera a finales de siglo XVI en la ciudad de Valencia y que inició seminario y capilla en 1605, gozó desde sus inicios de gran popularidad. Concebida como un seminario privado y dotada desde sus inicios del importante patrimonio del santo, ha sido ampliamente estudiada en su conjunto.

Sus más afamados maestros de capilla recibieron la atención de músicos y estudiosos desde el siglo XIX, con el surgimiento de los primeros musicólogos españoles. El hecho de que dichos músicos pasaran también por otras sedes, ha permitido conocer desde hace ya casi doscientos años, a Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643) y Antonio Teodoro Ortells (1647-1706).

El primer musicólogo español que se aproximó a la biografía de Comes, fue Hilarión Eslava (1807-1878) con algunos pocos datos. Como fecha de nacimiento ofrece aproximada el año 1560, adjudicándole la plaza de maestro de capilla de la catedral antes de 1600 y la del Colegio del Patriarca desde sus inicios hasta su fallecimiento. En la *Lira Sacro Hispana*⁵, incluyó el

⁵ Hilarión Eslava (1807-1878): *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos* (Madrid: M. Martín Salazar, 1869) vol. III- I biografía y pág. 4 *Hodie Nobis*.

responsorio de los maitines de Navidad *Hodie Nobis*, a doce voces en tres coros SSAT-SATB-SATB y acompañamiento. Ignoramos la fuente que utilizó: en los inventarios de música del Colegio hay mención a un *Hodie Nobis* de Comes a doce voces en 1675⁶, pero en 1687 el indicado es a ocho voces⁷. En el inventario de 1747⁸ sí figura esta obra, de primer tono, que se corresponde con la transcrita por Eslava. Ello significa que quizá se apuntó el *Hodie Nobis* a ocho y no a doce voces por error en 1687.

También introdujo a Antonio Ortells en su *Lira...* informando que fue maestro de capilla de la catedral desde 1668, pero no menciona su paso por el Patriarca. La obra incluida en esta colección es una *Lamentación* de Miércoles Santo a doce voces SSAT-SATB-SATB⁹. Tampoco conocemos la fuente empleada por Eslava en esta ocasión, pero hemos comprobado que en los inventarios de música del Colegio hay una a doce voces en 1675 —ignoramos si se trata de la misma—, desapareciendo en 1678, tal y como se indica al margen, cuando Ortells marchó a la catedral llevándose toda su música. A pesar de que sus obras se encuentran bien representadas en el inventario de 1747, la *Lamentación* que hubo hasta 1675, no regresó después a nuestra capilla.

2.2 Contactos de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) con Juan Bautista Guzmán (1646-1909) para recuperar la música de Comes. Participación de Felipe Pedrell (1841-1922) en la empresa

M^aCruz Gómez-Elegido, otorga en su edición de la correspondencia entre Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) y Felipe Pedrell (1841-1922), la categoría de descubridor de Comes al primero, pues indica que fue Pedrell quien “...va a señalar a Barbieri como el descubridor de una serie de músicos importantes... a pesar de que la musicología posterior española se haya olvidado”¹⁰. Hoy sin embargo, debemos reconocer a Eslava como el primer musicólogo del siglo XIX que menciona a Comes e incluso lo biografía. En carta a Barbieri de julio de 1888, Pedrell —aludiendo a un amigo común—, comenta que posee alguna obra de Comes: “Díjome el amigo Torres que anda usted ocupado en una obra del famoso Comes, pero no supo explicarme si es biográfica o toda una colección de sus composiciones. Si es así tengo alguna entre mis papeles. Si le conviene sacaré copia y se la remitiré. Usted dirá”¹¹.

En cuanto a Juan Bautista Guzmán, según él mismo relató a Pedrell, había nacido en Aldaya en 1846 y comenzado a estudiar música con el Padre Mariano Vera, por entonces organista de la

6 José Climent Barber: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *AM* vol. 21 (Madrid: CSIC, 1966) pág.230.

7 *Ibid.* pág. 239.

8 ACCV: Inventario de música de 1747. Todavía no ha sido publicado.

9 Hilarión Eslava (1807-1878): *Lira Sacro Hispana* vol. IV-I (1869) biografía y pág.137 *Lamentación*.

10 M^aCruz Gómez-Elegido Ruizolalla: “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri” en *Recerca musicològica* n^o4 (1984) pág.180.

11 *Ibid.* pág. 194 30-jul-1888, Barcelona.

parroquial de Torrente. Posteriormente pasó al Seminario de Valencia, donde estudió Teología mientras continuaba con la música. Al finalizar sus estudios, accedió por oposición a la plaza de segundo organista en la catedral de Salamanca en 1872, pasando ese mismo año a ocupar el puesto de organista en la Colegiata de Covadonga, en Asturias. Allí permaneció hasta 1875 en que accedió por oposición al cargo de Maestro de Capilla de la catedral de Ávila, y el año siguiente ocupó el mismo cargo previa oposición en la de Valladolid. En 1877 regresó a Valencia como maestro de capilla, también previa oposición. En 1888 tomó hábito en el Monasterio Benedictino de Montserrat, donde falleció en 1909¹².

Por carta de agosto de 1888 de Pedrell a Barbieri, sabemos que Guzmán comunicaba a Pedrell el asunto de la publicación —con la ayuda de Barbieri—, de las obras de Comes:

“Dícame mi buen amigo Guzmán que, según aviso de usted, se hallan ya leídos los dos tomitos de obras de Comes. Me ha mandado el retrato del maestro valenciano, que publicaré en la *Ilustración*; publicaré al mismo tiempo una biografía y una pieza de Comes para solo de tiple, dos bajoncillos y bajón; en fin, le dedicaremos un número al célebre maestro. Vale más eso que no entretenerse o perder el tiempo con maestros calabazones modernos.”¹³

Al final de la misma carta, se refiere precisamente a dicha publicación: “Dios le pague a usted lo que ha hecho por las obras de Comes. Es una gran gloria para V., querido amigo, la de haber conseguido que el Gobierno dé el *primer ejemplo* de pagar la publicación de una obra compuesta de Música antigua española. Pero...; cuánto trabajo le habrá costado!”¹⁴. Efectivamente, Guzmán envió la publicación a Pedrell, como así informa en septiembre de 1888: “Recibí ayer los dos *tomazos* de las obras del *maestro* Comes. Bravo a V. y al buen Guzmán, a V. como *jaleador* y a él como paciente colector”¹⁵.

Lógicamente, Pedrell dio buena cuenta de la misma en la *Ilustración*, dedicando el n° 19 enteramente a nuestro compositor: “...a la memoria del famoso Comes, en el cual publicaré además su retrato, el del amigo Guzmán (bien se lo ha ganado) y un retablo más o menos de su época”¹⁶. Gracias a la publicación de este monográfico, sabemos que la relación entre Guzmán

12 Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “Epístolas de la música religiosa. La correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté” en *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013) pág.137. Posdata a la carta de Valencia 9-sep-1888 dirigida a Felipe Pedrell, exceptuando el ingreso en el monasterio de Montserrat y su fallecimiento allí en 1909.

13 M^oCruz Gómez-Elegido Ruizolalla: “La correspondencia...” en *Recerca musicològica* n°4 (1984) Barcelona, 23-ago-1888 pág. 194. Se refiere a la revista *Ilustración musical hispano-americana* n°19 (1888) (Barcelona: Torres y Soler, 1888-1896) Monográfico sobre Comes con biografía, su retrato y una tonada a solo para tiple, bajón y dos bajoncillos.

14 *Ibíd.* pág. 195 23-ago-1888, Barcelona.

15 *Ídem* 6-sep-1888, Barcelona.

16 *Ibíd.* pág. 196 25-sep-1888.

y Pedrell era estrecha, pues fue una de las primeras personas en conocer su decisión de ingresar en el Monasterio de Montserrat:

“...quedará complacido el buen Guzmán, a quien he visto hace muy pocos días y veré próximamente, porque... (sea dicho en secreto, pues, me lo ha exigido y terminante) porque deja la Capilla de Valencia y va a vestir la cogulla ... en *Montserrat*. No me disgusta su determinación, no sea sino para que del monasterio salgan otros y otros Comes, como es de esperar que salgan, dadas sus aficiones y el empeño artístico en que le he metido.”¹⁷

Dos años después, en 1893, explica a Barbieri el proyecto que se convertiría en su colección *Hispaniae Schola Musica Sacra*¹⁸ y sabemos por esta carta, que el padre Guzmán “... (que por fin pronunció sus votos) me ha dado todas las obras que coleccionó en Valencia y otras partes...”¹⁹. Entre las obras que reunió, menciona también a Ginés Pérez, del que dice que era anterior a Comes —también de primera categoría—, y al que dedicó el volumen V de la colección mencionada. Así pues, de la correspondencia entre Pedrell y Barbieri, se deduce que la primera edición de las obras de Comes forma parte de algo muy similar a un proyecto colectivo, pues el valenciano Juan Bautista Guzmán recibió el apoyo y constante consejo de los dos músicos.

Afortunadamente para el objeto de nuestro estudio, en 2013 ha visto la luz una publicación de la correspondencia de Juan Bautista Guzmán con Barbieri y Pedrell respectivamente, lo que nos permite ampliar la visión del trabajo realizado por el músico valenciano con el apoyo de sus colegas Barbieri y Pedrell: en noviembre de 1887, agradece Guzmán a Barbieri su intermediación para lograr la publicación de la obra de Comes: “Hoy mismo contesto al Excelentísimo Señor Don Julián Calleja, director general de Instrucción Pública, con un oficio dando las gracias... A usted no quiero darle las gracias por escrito, sino personalmente... Si hubiese media docena de hombres eminentes como usted...que sería de España?”²⁰. Meses antes, en mayo de 1887, Guzmán reconocía a Barbieri como la persona que le había animado a recuperar del olvido la obra de Juan Bautista Comes:

“A principio ó fin de la obra quisiera yo escribir cuatro letras diciendo que aunque El Maestro Guzmán haya hecho el trabajo material de la obra, sin embargo se debe todo al dignísimo maestro Sr. Barbieri, puesto que este *último señor* fué el que le habló al 1º del Maestro Comes, en su viaje á Valencia, creo que en el año 1880; fue el que le animó para comenzar los trabajos, para continuarlos y llevando todo á cabo.”²¹

17 Ídem 12-nov-1888, Barcelona.

18 Felipe Pedrell: *Hispaniae Schola Musica Sacra* 8 vols. (Juan Bautista Pujol y Cía, 1897).

19 M^aCruz Gómez-Elegido Ruizolalla: “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri” en *Recerca musicològica* n^o4 (1984) Barcelona 28-ene-1893 pág.234.

20 Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “Epístolas de la música religiosa...” en *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (2013) pág.115. Carta 21-nov-1887, Valencia. Previamente, en junio de 1887, Barbieri había publicado un dictamen favorable a la publicación de las obras de Comes en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. *Op cit* pág.112. Las cartas conservadas entre los dos músicos, abarcan el periodo de 1882 a 1889, quedando además otra carta enviada por Guzmán desde Monserrat en 1893, un año antes del fallecimiento de Barbieri.

21 Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “...correspondencia entre Juan Bautista Guzmán,

Durante el periodo transcurrido entre estas dos cartas, Guzmán había viajado a Madrid "... para supervisar la edición de los 150 ejemplares de los dos primeros volúmenes de las obras de Comes, con el título de *Obras musicales del insigne maestro del siglo XVII Juan Bautista Comes*. En total, una lista de 216 composiciones"²². En esta obra, el músico analiza el genio musical de Comes y traza - aludiendo a Hilarión Eslava -, el itinerario de lo que considera un estilo musical propio de estas tierras, la *escuela valenciana*: "El inspirado é insigne D. Hilarión Eslava dice: "que fue el más acreditado maestro de la escuela valenciana", y nada creemos aventurar al asegurar que fue su fundador, como el primero que en Valencia creó el género coreado"²³. Como ejemplo de su pretérita fama cita a Marco Antonio Ortí, cronista de la ciudad que en 1638, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la conquista de Valencia por el rey don Jaime, relataba:

"La solemnidad con que se cantó el oficio fue tan extraordinaria, que no sólo suspendió a los forasteros, pero aún a los naturales, que debieron tener menos ocasión de admirarse, así por estar acostumbrados á la música de la capilla, como á la destreza, concierto y dirección del Maestro D. Juan Bautista Cómes, de cuya habilidad está por toda España extendida la noticia, y especialmente en la Corte. Pero en esta ocasión se alentaron de tal modo Maestro y músicos, que con mucha razón pareció todo tan nuevo á los unos como á los otros."²⁴

Estas reflexiones calaron profundamente en el imaginario historiográfico español del siglo XX: Juan Bautista Comes sigue siendo hoy considerado —ya comenzado el siglo XXI—, como el exponente principal, junto a quien pudo ser su maestro, Ginés Pérez, de la *escuela valenciana*. En este trabajo - por las características del mismo -, no es posible concluir la virtualidad de dicha escuela.

Después de 1618, la partida de Comes a la corte real madrileña supuso sin duda su acceso pleno al conocimiento de las fuentes musicales franco-flamencas y también el contacto con los músicos más importantes de su tiempo: fue probablemente en este periodo madrileño que Comes amplió la policoralidad, de dos a tres o más coros, lo que obviamente le confería libertad para tomar decisiones en lo referente al acompañamiento instrumental, inclusión de voces solistas e instrumentos en alguno de los coros.

En 1883, Guzmán escribe a Barbieri y le relata lo concerniente a la búsqueda de datos para biografar a Comes. Todo lo referente a la catedral pudo documentarlo con veracidad, y fue obviamente en su nacimiento — que dató erróneamente en 1668²⁵ como demostraron

Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté" en *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (2013) pág. 118.

22 *Ibíd.* pág. 51.

23 *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes*, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia Catedral de Valencia. Publicadas de Real Orden 2 Vols.(Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1888) Vol. I pág. XIII. El manuscrito de Guzmán se encuentra digitalizado en <http://bdh-rd.bne.es>. Jul-2015.

24 *Ibíd.* pág. XIV.

25 "Pues bien, he registrado los 14 archivos de igual número de Parroquias que hay en esta ciudad con calma y paciencia, y me han dado el resultado que era de esperar. En la Parroquial de Sta. Cruz fue bautizado Johan Bap-

posteriormente José Climent y Joaquín Piedra²⁶ —, y su estancia en Madrid, así como las idas y venidas de la corte, aspectos con los que no tuvo tanto éxito:

“Existen en mi poder las copias de los nombramientos de Maestro de Capilla de la Catedral, de su testamento, partida de defunción y enterramiento de su cuerpo en la Sta. Yglesia Metropolitana, con otras particularidades. En una de sus cláusulas... dice “soc fill de Valencia y me he criat desde chic en la Seu” de modo que debió ser Ynfantillo de la Catedral puesto que en esta Yglesia *sólo ha habido y hay niños de coro. En los protocolos de este archivo he encontrado los nombramientos de Joannes Ginesimus Pérez y Ambrosio de Cotes, ambos Maestros de la misma, el 1º desde el año 1581 al 1595 y el 2º desde esta fecha hasta principios del siglo XVII. Me inclino á creer que el Maestro Comes debió ser discípulo del 1º...*”²⁷

En la misma carta explica que disponía de un índice de 202 obras, algunas desaparecidas pero que constaban en los inventarios de la Catedral y del Patriarca: “Hay algunas incompletas que también las he puesto según Usted me indicó y yo estoy conforme... Yo creo que publicando un tomo de obras litúrgicas y otro en lengua vulgar no cansaremos al Gobierno y lograremos immortalizar al eminente Cómes”²⁸.

Hubo de pasar algún tiempo para clarificar las incertidumbres en la biografía de Comes. En octubre de 1885, escribe a Barbieri con las fechas concretas y correctas en que el compositor marchó, 1618, y volvió a Valencia - 28 de junio de 1628 -, y se congratula de saber que en dicho periodo había estado en la Capilla Real: “Ah, y como la providencia ha querido que encontrase Usted (...) menores en los años que desapareció de Valencia que fue desde el año 1618 al 1628. Qué estuvo en la Capilla Real? Usted no deje de mandarme algunas noticias para agregarlas á la biografía...”²⁹.

Son escasísimas las menciones a la capilla del Patriarca en la correspondencia: no cabe duda de que la posibilidad de recuperar una cantidad ingente de música, hacía que el enfoque fuera muy distinto al actual, pues hoy además, necesitamos conocer el contexto y las realidades que los cantores, los instrumentistas y los maestros de capilla debían afrontar en su quehacer diario.

Respecto a las observaciones propiamente musicales de las obras de Comes, en carta a Barbieri de 1887, Guzmán describe algunos de los trazos estilísticos del compositor con un entusiasmo no exento de elocuencia: el uso de claves altas, de la transposición *ascendente en algunos salmos* - menciona un *In Exitu*, “Ex fillo afabordonado; no deje de fijarse en el enlace de acordes vagos

tiste Comes, el día último del mes de febrero de año 1568, época en que podía nacer el insigne Maestro.” Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “Epístolas de la música religiosa.” en *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (2013) Carta 31-oct-1883 Valencia.

26 José Climent Barber, Joaquín Piedra Miralles: Juan Bautista Comes y su tiempo (Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs. 21 a 25.

27 Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “Epístolas de la música religiosa...” *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (2013) pág.84 Carta 18-oct-1883 Valencia.

28 *Ibíd.* pág.85 Carta 18-oct-1883 Valencia. Unos días antes, el 4 de octubre del mismo año 1883, había escrito a Barbieri para comunicarle que el día anterior había hallado el retrato de Comes pintado por Juan de Juanes hijo.

29 *Ibíd.* pág. 100 Carta 29-oct-1885 Valencia.

que por cierto abundan. Notará resoluciones sorprendentes”³⁰ -, alaba el tratamiento de los *cantus firmus*, en alguna ocasión imitativos, reflexionando sobre una Lamentación a cinco voces: “...siempre se oye el canto-llano, tal cual se cuenta en esta santa Iglesia”³¹. Este comentario nos recuerda a otros similares del Colegio, donde también hemos encontrado referencias a la costumbre de entonar ciertos cantos particulares de la casa. Del salmo *Cum Invocarem*, que siempre estuvo presente en los inventarios del Colegio, da los mayores elogios:

“...creo es la obra capital de este Maestro, y causará verdadero asombro en el mundo musical. Cada verso es una obra acabada, bajo todo punto de vista. Si no existieran los originales apenas se creería que fue compuesta á principios del siglo XVII. No deje de fijarse en cada uno de sus versos... Que filosofía en la interpretación de la letra. Los pedales que hay en este último verso que se saboreen bien; pues hay acordes que causan gran sorpresa.”³²

También en sus cartas a Felipe Pedrell hay observaciones musicales que traslucen la admiración por Comes — “No deje de fijarse mucho en el canto llano de su Salmo, puesto que por donde Usted menos lo piense se lo encontrará”³³ —, y el interés por recuperar el patrimonio musical del siglo XVII: “¿Conoce mucha música de Ortells? Aquí hay, Dios sabe, cuántas obras. Qué diferencia tan notable de Comes á Ortells; por supuesto que Comes es de la 1ª mitad del siglo XVII y Ortells hacia el final del siglo...La música de los siglos XVI y XVII, la veremos resucitar?”³⁴.

En 1888 Guzmán visitó Roma, los archivos vaticanos y la Academia de santa Cecilia, lo que le llevó a reflexionar sobre la categoría musical de Comes comparada con los grandes maestros romanos:

“He permanecido en Roma unos 20 días y he tenido ocasión de admirar las obras musicales de Morales, Palestrina, Vitoria, Diego Ortiz, (...) en la academia de Santa Cecilia. Después me entretuve mirando algo del siglo XVII y debo decirle que nuestro Comes es la gran figura de ese siglo. No tiene rival, según mi entender. Días de gloria serán para nuestra patria cuando sean conocidas sus obras en el extranjero. Bendito sea Dios y adelante con la grande obra que hemos comenzado.”³⁵

En lo referente a la música en lengua romance, pese a que incluyó algunos villancicos en el segundo tomo de su colección, es parco en detalles y reflexiones, y solamente en una ocasión exclama: “Ha visto el Villancico de las campanas? ¿No es una pieza descriptiva, que por sí sola es capaz de inmortalizar un geniazo?”³⁶. También le recomendó años más tarde, que diera “...

30 Ibid. pág.109 Carta 16-may-1887 Valencia.

31 Ídem.

32 Ibid. pág.109 Carta 16-may-1887 Valencia.

33 Ibid. pág.141 Carta 15-sep-1888 Valencia.

34 Ídem.

35 Ibid. pág.116 Carta 21-ene-1888 Roma.

36 Ibid. pág.146 Carta 15-oct-1888 Valencia.

entrada en alguna audición al “Romance al Nacimiento” de Comes, que hallará en la página 120 del tomo 2^o³⁷.

Es José Climent quien analizará la obra en lengua romance de Juan Bautista Comes, editando los cuatro volúmenes de *Villancicos*, así como un libro sobre el estilo del villancico barroco valenciano, en el que analiza la obra de Comes y el papel de Juan Bautista Guzmán³⁸.

2.3 Las Danzas de cabo de octava del Corpus en el estudio de Guzmán. Vicente Ripollés (1867-1943) y la recuperación de la polifonía clásica en el Colegio del Patriarca: *Memoria sobre la reforma de la música religiosa* (1897)

Lo mismo sucedió con las *Danzas del Corpus*, de las que no pudo hallar su música en la catedral: “Las letrillas para las danzas del Maestro Comes están completas; sólo que de los papeles originales queda un papel que no me acuerdo si es el Tenor bajo. Lo importante era hallar la música; no sé si el Maestro Ripollés³⁹ habrá puesto en partituras todos los números de que consta⁴⁰. Lo cierto es que habían sido compuestas para el Patriarca —como veremos—, y pasaron a la catedral al volver Comes allí desde la capilla musical del Patriarca en octubre de 1632, aunque la mención a Vicente Ripollés nos hace pensar que conocía la existencia de las copias del Colegio.

Ripollés había nacido en Castellón en 1867, falleciendo en 1943. Indica Climent que a partir de 1880 estudió en el Seminario de Tortosa, donde continuó los estudios musicales comenzados en su ciudad natal, y que perfeccionó posteriormente con Salvador Giner en Valencia. En 1892 fue nombrado coadjutor de la parroquia de Nules, puesto que abandonó en diciembre de 1893 por ganar, previa oposición, el puesto de maestro de capilla de la catedral de Tortosa.

Según Climent, durante su estancia en Tortosa entró en contacto con Pedrell, de quien recibió clases además de trabar amistad. En 1895 fue nombrado maestro de capilla del Patriarca, donde emprendió la reforma de la música como se refleja en su *Memoria*⁴¹. Al no lograr sus propósitos,

37 *Ibíd.* pág.173 Carta 8-feb-1893 Montserrat.

38 Juan Bautista Comes: *Villancicos*. Estudio y transcripción de José Climent Barber vols. 1-2-3-4 (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977) y José Climent Barber: *Villancico Barroco valenciano* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997).

39 Vicente Ripollés fue maestro de capilla del Patriarca entre julio de 1895 y 1902.

40 Francisco Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner: “Epístolas de la música religiosa...” en *Cuadernos de Bellas Artes* / 25 (2013) pág.195 Carta 6-nov-1898 Montserrat. Las danzas se mencionan el tomo II de la colección editada por Guzmán: “Letrillas que mandó componer, el Beato Juan de Rivera, al Maestro Comes, para cantarse en las danzas, el día de la octava del Corpus, por los infantillos ó seises de su Iglesia, durante la procesión. La música de esta obra, á pesar de las investigaciones practicadas, no se ha podido encontrar; pero consta que la compuso dicho Maestro, y que los papeles existieron en la Catedral, según un inventario de obras musicales del siglo XVII, felizmente hallado”. *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes*, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la santa iglesia Catedral de Valencia. Publicadas de Real Orden Tomo II (Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordo- mudos y de ciegos, 1888) pág. XVIII n° 131 del catálogo.

41 Vicente Ripollés Pérez: *Memoria sobre la reforma de la música religiosa en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia* (Madrid: Imp. y Lit. de la Vda. e Hijos de Terceño, 1897).

siempre según Climent, en 1902 opositó y ganó la plaza de maestro de capilla de la Iglesia Patriarcal de Sevilla. En 1909 regresaba a Valencia como beneficiado de la Catedral y cargo de maestro de canto coral litúrgico. Además de esta actividad y la compositiva, cabe destacar que su publicación sobre músicos castellanenses constituye hoy y en algunos casos, la única fuente de información sobre los músicos más importantes del siglo XVII, pues los archivos de la catedral de Segorbe fueron destruidos durante la guerra civil⁴².

La *Memoria sobre la reforma de la música religiosa* es un documento que tiene gran interés para observar la evolución de las prácticas musicales desde el siglo XVII hasta la fecha en que se publicó, 1897. En su introducción da cuenta de los motivos que le movieron a realizar semejante estudio; comprendemos que su empeño se inscribía en el movimiento renovador que tenía en Barbieri, Pedrell y Guzmán en Valencia, sus principales valedores musicales y que había sido ordenado por la propia Visita:

“En cumplimiento de lo prescrito en el capítulo 40 de las Constituciones de la Capilla referente á la forma que se ha de guardar en el canto, encargamos al Maestro de Capilla registre el Archivo musical, viendo si hay en él composiciones antiguas que respondan á lo prescrito en dicho capítulo, poniéndose en comunicación con el Reverendo Padre Guzmán, Monje Benedictino de Monserrat, para adquirir cuantos datos se relacionen con el asunto y presentar sus trabajos á la Visita.”⁴³

Al igual que Guzmán, Ripollés se lamentaba de la evolución de la música durante el siglo XVII:

“Pero la pobre condición humana, que con facilidad se enorgullece de sus propios adelantos y que en su egoísmo tiende al predominio exclusivo de sus inventos, abusa de dichos progresos haciéndolos desaparecer ó entendiendo mal el principio estético que los informa, estableciendo el reinado del tecnicismo, resucitando todo el aparato de cánones que de nuevo siembran la confusión y traen la desaparición de la *clara proportio partium*. Esto es lo que sucede en la segunda mitad del siglo XVII y la mayor parte del XVIII.”⁴⁴

También en este preámbulo describe la colección de música, reconociendo que algunos volúmenes habían desaparecido, por lo que colegimos que hizo uso de los inventarios antiguos. Aprovecha la enumeración de obras para citar a Pedrell y su tomo V de la *Hispaniae Musica Sacra*⁴⁵ con obras de Ginés Pérez, su *Diccionario Técnico de la Música*⁴⁶, así como nombrar a Juan Bautista Guzmán y su publicación de las obras de Comes. Aunque el texto no ha sido relevante para nuestro estudio, sí hemos identificado en él, la forma de los *psalmi passagiati* en los fabordones que se cantaban durante las Completas solemnes de los jueves en la capilla.

42 José Climent Barber: *Vicente Ripollés Pérez* (Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2014) Sección Musicología http://www.racv.es/es/racv_digital/seccion-musicologia. Jul-2015.

43 Vicente Ripollés Pérez: *Memoria sobre la reforma de la música religiosa...* (1897) pág.1.

44 *Ibíd.* pág.3.

45 Felipe Pedrell: *Hispaniae Musica Sacra*, 8 vols. (Barcelona: J.B. Pujol y C., 1894-98).

46 Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la Música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897).

Dado que Ripollés no dejó información alguna sobre la música de las *Danzas* —sin duda su interés por la recuperación de la música litúrgica latina le apartó de este empeño —, cerramos aquí esta importantísima etapa de recuperación de la música de Juan Bautista Comes.

2.4 Pascual Boronat y Barrachina (1866-1908), primera aproximación a la historia de la fundación del Patriarca (1904)

El sacerdote de origen alcoyano Pascual Boronat, beneficiado de las parroquias de santa Catalina y de san Agustín de Valencia, fue además miembro de la Real Academia de la Historia y Buenas Letras. Aún hoy es recordado por su estudio *Los moriscos españoles y su expulsión* (1901). Previamente, había investigado temas diversos, y publicado bajo el pseudónimo de Lluís d'Ontalvilla. Quizá como resultado de sus intensas pesquisas entre la documentación del Colegio para hacer acopio de información referente a la expulsión de los moriscos —en la que como veremos intervino directamente Juan de Ribera —, publicó en 1904 el primer estudio completo sobre el Colegio Seminario objeto de nuestra tesis; pese a su estilo exegético y algo recargado, pensamos que sirvió para ordenar parte de la información merced a la cual se ha podido investigar a lo largo del siglo XX el proceso de construcción y decoración del edificio, pues introduce una buena cantidad de documentación del archivo, si bien no toda, alguna de la más importante.

En esta obra dividida en dos tomos, dedica la casi totalidad del primero a biografiar al santo, ofreciendo una exégesis de su figura religiosa y política, en la que cobra gran relevancia el asunto morisco, la introducción el estudio de la construcción del edificio y la creación de la capilla. De manera muy general, introduce algunas ideas que solo desarrollará en el tomo II con la presentación de la documentación de archivo, mencionando al personal que trabajaría en las obras: constructores, picapedreros, pintores, carpinteros, herreros, escultores, plateros, doradores, organeros y otro personal⁴⁷.

En el capítulo V relata la procesión de traslado del Santísimo Sacramento desde la catedral hasta el Colegio, con la presencia de Felipe II y su séquito de grandes de España⁴⁸; para ello, introduce el relato del monje agustino Jerónimo Pradas, aunque solo parcialmente. En nuestro estudio hemos incorporado también este documento, aunque completo, y lo hemos analizado detalladamente. Además, nos ha servido junto con el bando, para presentar un plano del recorrido de la procesión⁴⁹.

Seguidamente, detalla el proceso de redacción y conservación de las primeras *Constituciones de la Capilla* y del Colegio, impresas en 1605, y las definitivas firmadas poco antes de fallecer,

47 Pascual Boronat y Barrachina: *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi*. Estudio histórico (Valencia: Imprenta F.Vives y Mora, 1904) págs. 53-54. A pie de página incluye algunos recibos, de los cuales hemos encontrado el primero aún, fechado 18-jul-1606, en pago a Miguel Tarín por enseñar canto a los infantes.

48 *Ibid.* págs. 58-59-60-61.

49 Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores que han sucedido desde el año 1603 hasta el de 1628*, Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, ms. 529. Rollo microfilmado nº 360.

el 15 de diciembre de 1610⁵⁰. El resto del primer volumen, queda dedicado a ensalzar la figura del Patriarca, analizando las circunstancias anteriores a la expulsión de los moriscos, la participación central de Juan de Ribera en la misma, y la justificación y reparación de su imagen posteriormente.

En cuanto al tomo II, dedica la primera parte a relatar el proceso de beatificación del santo, que arrancó durante el siglo XVII, con una apologética del mismo que no es del interés de este estudio. El capítulo XVII aborda el interesante asunto de la biblioteca del Patriarca, así como sus propios escritos, de diversa índole. Finalmente, incluye los apéndices documentales en los que podemos encontrar los convenios con los constructores Guillem del Rey y Francisco Figuerola o los firmados con el pintor italiano Bartolomé Matarana para la decoración con frescos de la iglesia, incluyendo el retablo mayor, así como los recibos que desvelan cómo se desarrollaron los trabajos.

El apéndice nº18 consiste en la presentación de una pequeña parte - comparada con la que presentamos en nuestra tesis -, de la documentación de contrato y obra de los primeros órganos de Francesc Bordons así como del carpintero Simón de Acevedo. También introduce un recibo del órgano realizado en 1607 por Claudio Girón. En ningún caso analiza el desarrollo de los trabajos, no desvela el número de órganos construidos, ni cuestiona la aparición de Girón poco tiempo después de finalizados los trabajos de Bordons. Se trata por tanto, de una mera y limitada descripción de archivo⁵¹. El siguiente es una enumeración de los diferentes impresores valencianos que recibieron encargos del Patriarca. Aunque resulta de gran interés, no hay mención a la compra de libros de música.

El apéndice nº 20 es también de nuestro interés: se trata del bando con el que se convocaba la procesión de traslado con la presencia de Felipe III, ofreciendo premios y joyas a los mejores altares, invenciones y danzas, así como cruces y tabernáculos o custodias. Hemos analizado con todo detalle dichos premios y utilizado el itinerario ofrecido en el bando, junto al descrito por Jerónimo Pradas, para la realización del mapa ya mencionado⁵². El siguiente apéndice, nº 21, es un memorial del gasto realizado en los mencionados premios y joyas, que también incluimos en nuestra tesis, junto a los recibos y el análisis ya mencionado. Tampoco en esta ocasión, ofrece Boronat una reflexión crítica en torno al documento. Concluimos pues, que este estudio de 1904 contribuyó a dar a conocer los detalles de la fabulosa fundación del Real Colegio Seminario de Corpus Christi.

Quizá la magnitud del trabajo ofrecido por Boronat, teniendo en cuenta que nunca antes se había publicado un estudio sobre la fundación del Colegio, desalentó a estudiosos posteriores, que además hubieron de sufrir una cruenta guerra civil y una no menos dramática post-guerra; hasta 1962 y 1966 no se publican estudios sobre nuestra capilla musical, y ello sucede de la mano de Joaquín Piedra, maestro de la misma por entonces.

50 Pascual Boronat y Barrachina: *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi* tomo I (1904) pág. 63 y explicación desarrollada a continuación.

51 *Ibíd.* tomo II págs. 354-355-356-357.

52 *Ibíd.* tomo II págs.364-365.

2.5 Primera recuperación de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes para la procesión de cabo de octava: edición de la copia de Pedro Martínez de Orgambide de 1706 por Vicente García Julbe (1903-1997)

Pese a que Juan Bautista Guzmán conocía la existencia de las danzas y supuso que se encontrarían en el Colegio, nunca llegó a recuperarlas. Fue en 1952 que Vicente García Julbe publicó la transcripción y edición comentada de las mismas⁵³, tomando como fuente documental la copia de Pedro Martínez de Orgambide, realizada en 1706. Ignoramos si llegó a percatarse de que ésta presentaba diversas modificaciones y supresiones, pues no lo indica en la edición; además de la música con su letra, el libro ofrece una pequeña biografía de Comes que es la del padre Guzmán, y un sencillo análisis estilístico musical que incluye a los textos, a cargo del compositor Manuel Palau (1893-1967). Esta edición no aborda la cuestión del compás ternario de proporción menor, ni propone soluciones a los problemas causados por el ennegrecimiento de valores, así como tampoco los indica en la partitura; además reduce los valores de este compás, mientras deja invariables los de los compases binarios.

En cualquier caso, consideramos necesaria una revisión de la música, puesto que Julbe utilizó los manuscritos de 1706. Veinticinco años después de esta edición, José Climent y Joaquín Piedra desvelaron las diferencias entre los manuscritos de las Danzas del siglo XVII⁵⁴ y la copia de Orgambide, aunque no propusieron una edición nueva: por esta razón hemos considerado del máximo interés recuperarlas, contribuyendo así a la nueva escenificación de las mismas cada año en el Colegio.

2.6 Joaquín Piedra (1912-1971): estudio de los órganos, organistas (1962) y maestros de capilla del Colegio (1966). José Climent (1927): los inventarios musicales del Colegio del siglo XVII (1966)

Transcurridos diez años desde la publicación de las *Danzas*, Joaquín Piedra —maestro de capilla del Patriarca desde 1950—, publicó en el *Anuario Musical* un artículo sobre los órganos y organistas del Colegio⁵⁵ cuya primera parte está dedicada al Colegio y la segunda a la catedral, durante los siglos XVII y XVIII: el estudio, muy exhaustivo y bien documentado, ha sido revisado en esta tesis, hallando algunos errores menores y lo que es más importante, detectando la ausencia de mención a algunos asuntos, entre los cuales el más importante es el de los órganos de Claudio Girón, construidos a partir de 1607 y de los que daremos cuenta en el capítulo 1. Además, esta circunstancia nos ha permitido añadir algún dato nuevo a la biografía de dicho organero.

53 Juan Bautista Comes: *Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Transcripción de Vicente García Julbe. Estudio de Manuel Palau (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1952).

54 José Climent Barber, Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs. 189 a 196 inclusive.

55 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AM* vol. 17 (1962) págs.141-208.

En 1966 aparecía el segundo estudio importante sobre los músicos del Colegio, en este caso sobre los maestros de capilla entre 1662 y 1822⁵⁶. Este artículo ofrece, además de una prolija y bien organizada información con toda la documentación que se ha conservado en el archivo, un listado de las fuentes documentales conservadas, que han servido desde entonces para recabar información sobre la vida de la capilla y sus músicos. Lo referente a los maestros de capilla anteriores a 1662 fue abordado por José Climent junto a Joaquín Piedra, en la biografía *Juan Bautista Comes y su tiempo*, publicada en 1977⁵⁷.

Paralelamente, ese mismo año publicó José Climent la transcripción de los cuatro inventarios del siglo XVII⁵⁸ —1625, 1656, 1675 y 1687—, aunque no incluyó los libros de coro. En nuestro trabajo, hemos analizado las obras consignadas en los mismos, haciendo siempre referencia a esta publicación, y al catálogo que el propio José Climent publicó de los fondos musicales del Patriarca en 1984⁵⁹. También hemos aportado información inédita sobre los libros y partituras copiados durante la centuria, a través de los recibos de la sacristía, entre los que hemos hallado un buen número por la copia de acompañamientos. Este asunto fue comentado en 1999 por Greta Olson en su edición de las misas de Juan Bautistas Comes⁶⁰.

2.7 José Climent (1927) y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977). José Climent: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance* (1977)

La publicación de este estudio biográfico supone la presentación de los orígenes de la capilla del Colegio, pues la biografía de Comes debía necesariamente incluir su paso por ella. Climent y Piedra aportan información documental de todos los participantes en la capilla musical — cantores, bajonistas, ministriles, organistas y maestros —, pero al tratarse de un libro pensado para la divulgación en el que además una parte está dedicada a la estancia de Comes en la catedral, hay una gran cantidad de documentos y asuntos que no podían ser presentados de manera sistemática, por lo que el corpus informativo se desdibuja, dejando a un lado asuntos del mayor interés, como son las interinidades en los oficios y maestros de capilla, familias de ministriles e instrumentistas y su evolución a lo largo del siglo XVII — además de la prevalencia de unos instrumentos sobre otros a lo largo del siglo —, los cantores y sus diversos cometidos en la capilla, maestros de canto y danza de los infantes, e incluso la vida de los infantes en la propia institución, los infantes castrados y un largo etcétera. Lo mismo podemos indicar de la Procesión del traslado de 1604 en presencia de Felipe III: quizá debido a que Boronat

56 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” en *AM* vol. 23 (1968) págs. 61-127.

57 José Climent Barber, Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977).

58 José Climent Barber: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AM* vol. 21 (1966) págs. 219-241. En las páginas precedentes del mismo artículo se encuentran los inventarios de la catedral de Valencia.

59 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio Corpus Christi-Patriarca* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984).

60 Juan Bautista Comes: *Masses*, edited by Greta J. Olson 2 vols. (Madison: A-R editions, 1999).

había introducido alguna documentación en su obra de 1904 —no toda ni mucho menos, ni la había analizado —, los autores eluden este interesante episodio, con una escueta mención a un concurso de danzas, que habría quedado estrechamente vinculado a las de la procesión de cabo de octava del Corpus compuestas por Comes. En nuestro trabajo hemos disentido de esta hipótesis, como se podrá leer en el capítulo 1, y ello por razones documentales.

El mismo año, veía la luz la edición de José Climent de los cuatro volúmenes de las composiciones de Comes en lengua romance⁶¹, conocidas comúnmente como villancicos, a causa de la forma prevalente en una gran cantidad de estas composiciones. La cuestión de la forma del villancico barroco de Comes como un género específicamente valenciano, fue analizada posteriormente por Climent en su *Villancico barroco valenciano*⁶², donde presenta la evolución de este género a lo largo de doscientos años de creaciones musicales en el entorno catedralicio valenciano y a través de los más importantes compositores: Comes, Vargas, Babán, Ortells, Cabanilles, Rabassa y finalmente Pradas. Toda esta documentación ha sido de utilidad para poner en perspectiva nuestro análisis de la música de las *Danzas* de Comes, aunque no suficiente por tratarse de una de las obras más antiguas que se conserva, casi completa, de este género.

2.8 Greta Olson y su análisis de las prácticas musicales ordenadas en el capítulo XL de las *Constituciones de la Capilla*: “Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia” (1987). Publicación de las Misas de Juan Bautista Comes (1999)

Greta Olson publica en 1987⁶³, un análisis del capítulo XL de las *Constituciones de la Capilla* —“De la orden que se ha de guardar en la cantoría, y música de los divinos Oficios”⁶⁴ —, delimitando así el estado primigenio de su práctica musical, en el contexto de la reforma emanada del Concilio de Trento. En nuestra tesis, hemos revisado dicho artículo con sumo detenimiento junto al mencionado capítulo de las *Constituciones*. El resultado ha sido una colección de cuadros para el capítulo 2, en el que además hemos incluido otra información relevante procedente también de las mencionadas *Constituciones* y la *Consueta* de sacristía, así como un texto explicativo de todo ello, que consecuentemente amplía la información ofrecida por Olson. Hemos disentido en diferentes ocasiones con la interpretación de la musicóloga y así lo hemos comentado y justificado debidamente. La misma autora publicó las misas de Juan

61 Juan Bautista Comes: *Obras en lengua romance, vols. 1, 2, 3 y 4*. Estudio, transcripción y versión de José Climent Barber (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1977) Los volúmenes recogen villancicos al Santísimo Sacramento, a la Natividad, a la Virgen y a los Santos.

62 José Climent Barber: *El villancico Barroco valenciano* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997).

63 Olson, Greta: “Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia” en *Studies in Music* 21 (1987) págs. 10-38.

64 San Juan de Ribera: *Constituciones del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610. Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 1610*. Reimpresión de la edición de Bernardo Nogués de 1661 (Valencia: Ferrer Orga, 1896) cap. XL págs. 67-75.

Bautista Comes en 1999. Pese a que no han sido de utilidad específica en nuestro trabajo, sí aporta algunas ideas para analizar algún asunto tratado en este trabajo⁶⁵.

2.9 Otros estudios sobre música o músicos del Colegio

Hemos enumerado las diferentes publicaciones que han tratado de manera directa la historia —que no siempre análisis—, de la capilla del Patriarca y su música. Hemos podido comprobar así, que ninguno de ellos ha enumerado y analizado de manera exhaustiva los diferentes actores que la conformaban ni las prácticas musicales tal y como fueron evolucionando, en la medida en que hayan podido quedar reflejadas en diferentes celebraciones del ciclo litúrgico. En el presente apartado hemos agrupado otros trabajos que han servido para documentar nuestra tesis, pero que descendiendo en el nivel de concreción, abordan cuestiones relacionadas con documentos específicos. Solamente hay un estudio que trata tangencialmente sobre la capilla del Colegio: se trata del libro sobre la vida y obra de Antonio Teodoro Ortells realizado por María Teresa Ferrer Ballester en el año 2007⁶⁶.

2.9.1 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española* (2007)

Además de revisar algunos datos biográficos sobre Antonio Teodoro Ortells, en el mencionado trabajo se incluyen novedades en lo referente a los infantes de coro durante los periodos en que este compositor pasó en el Colegio —como infantil entre 1657 y 1664 y como maestro de capilla entre 1674 y 1677—, que hemos cotejado con la documentación de archivo de manera exhaustiva. A la luz de nuestra investigación —que abarca todo el siglo XVII y los primerísimos años del XVIII—, hemos extraído conclusiones muy diferentes a las propuestas por Ferrer Ballester; la musicóloga incluye además otros sujetos de la capilla de música, tratando algunos asuntos que habían sido previamente estudiados por Climent y Piedra. Pensamos que desde el punto de vista historiográfico no quedan bien contextualizados, por transcurrir en dos periodos tan cortos de tiempo; el análisis pierde muchos matices, que sí pueden definirse al enmarcar la búsqueda de cuestiones concretas en el espacio temporal que corresponde a la evolución de los usos y prácticas musicales en un marco más amplio: el de la paulatina incorporación práctica en la música vocal litúrgica del estilo musical barroco. Esta es la propuesta que tratamos de presentar en nuestro trabajo, en el que además desvelamos relaciones familiares de diferentes músicos, ampliamos datos cronológicos de otros y delimitamos algunas cuestiones relacionadas con el uso de las diferentes voces en la actividad de la capilla.

65 Juan Bautista Comes: *Masses*, edited by Greta J. Olson 2 vols. (Madison: A-R editions, 1999) Estas misas forman parte de la tesis doctoral de Greta Olson, que no hemos podido consultar por no haber sido publicada.

66 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: IVM, 2007).

3. Fuentes documentales empleadas

Hay dos bloques diferenciados en este trabajo, aunque exista un nexo claro entre ambos:

1. Se ha recuperado la música procedente de los manuscritos del siglo XVII de las *Danzas* para la procesión de cabo de octava de Corpus Christi de Juan Bautista Comes. Para ello, hemos utilizado los dieciséis manuscritos del siglo XVII, que no corresponden a una sola colección sino al menos a cuatro. Además, no se conserva ninguna de las partes de tiple primero de primer y segundo coro, ni la parte de tenor de primer coro en el presbiterio, pero hay algunas voces de las que quedan dos copias manuscritas diferentes. Estos documentos han sido contrastados de manera detallada con los dieciséis cuadernos copiados en 1706 por Pedro Martínez de Orgambide, que han servido también para reconstruir alguna de las voces que no se conservan, aunque no todas, dado que Orgambide suprimió y modificó algunas de las secciones originales, como veremos.
2. Para poder comprender la evolución de las danzas en todos sus aspectos, funcionales y artísticos, se ha estudiado la vida de la capilla musical a lo largo del siglo: música, voces e instrumentos acompañantes, maestros de danza y canto de las mismas, coreografía de las mismas —hemos fracasado en esta última pesquisa —, así como protocolo, preparación del espacio y vestuario de los niños.

El objetivo anterior ha bastado para comprender la necesidad de trazar una historia comprensible y comprensiva de todo aquello que de una manera u otra constituye la vida musical de la capilla del Colegio para el ciclo litúrgico anual:

1. Los capellanes oficiales primera cantores, y oficiales segunda con voces específicas para la capilla. Los capellanes con oficio de altar y voces, titulares e interinos. Los organistas y ayudantes de organistas. Los capellanes instrumentistas. Los maestros de capilla titulares e interinos. Fuente documental:
 - Hojas de salarios y distribuciones del Archivo de Sacristía, sin catalogar.
 - Libro de Nominaciones: *Libro de Nominaciones* sign. ACCV-SF-140⁶⁷.
 - Libro de Determinaciones: *Libro de las Determinaciones* I y II sign. ACCV-SF-157.
 - Libro de Correcciones de los capellanes: *Correcciones de los ministros de la capilla y Colegio de Corpus Christi 1608-1742*, sign. ACCV-AR/3-183h.
 - Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía, sin catalogar.
 - Visita: *Visitas 1649-1743* sign. ACCV-SF-158.
 - Los ministriles e instrumentistas. Los arpistas. Fuente documental:
 - Hojas de salarios y distribuciones del Gasto General y del Archivo de Sacristía.

⁶⁷ Incluimos la signatura en la primera mención a cada documento. En el resto de menciones se sobreentiende.

- Libro de Nominaciones.
 - Libro de Determinaciones.
 - Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía.
2. Los infantillos. Los maestros de canto, danza y gramática de los infantillos. Fuente documental:
- Asiento de los niños del coro: *Asiento de los infantes de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823*, sign. ACCV-SF-144.
 - Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía.
 - Libro de Determinaciones.
 - Libro de Nominaciones.
 - Consueta de Sacristía: *Consueta Original* sign. ACCV-AR/3-183k.
3. Los órganos. Otros instrumentos. Fuente documental:
- Libro de Fábrica: *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Colegio de Corpus Christi*, sign. ACC-SF-183c.
 - Libro de Determinaciones.
 - Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía.
 - Legajo 1,2,6,5. Son documentos diversos separados del Archivo de Sacristía, quizá por Joaquín Piedra.
4. La música de la capilla: adquisición, donaciones y copia. Fuente documental:
- Libro de Fábrica.
 - Legajo 1,2,6,5.
 - Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía.
 - Inventarios de Música 1625, 1656, 1675, 1688⁶⁸, 1747⁶⁹ en proceso de catalogación.
5. Celebraciones y rituales del ciclo litúrgico. Festividades de primera y segunda clase. Festividades con ministriles. La procesión de cabo de octava de Corpus Christi: preparación y decoración de iglesia y claustro, vestuario de los infantes, etiqueta y recibimiento a invitados. Fuente documental:

68 Publicados por José Climent Barber: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical* (1966) págs.219-241 sin incluir los libros de coro, como ya hemos mencionado.

69 El proceso actual de catalogación mantiene cerrado el archivo musical y no están disponibles todavía las nuevas descripciones y signaturas correspondientes, por lo que indicaremos la ausencia de catalogación o utilizaremos la ofrecida por José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio Corpus Christi-Patriarcal* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984). Hay en la actualidad una tesis doctoral que comprende la primera mitad de siglo XVIII, concretamente 1705-1749. Pablo Romeu Oliver: “La música en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia durante la primera mitad de siglo XVIII”. Dirección de Francisco Gimeno Blay y Leonardo J. Waisman. Universidad de Valencia, 2009. No ha sido publicada.

- Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores que han sucedido desde el año 1603 hasta el de 1628*, Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, ms. 529. Rollo microfilmado nº 360.
- Legajo 1-6-2-13. Son documentos diversos separados del Archivo de Sacristía, quizá por Joaquín Piedra.
- Constituciones de la Capilla, 1610: *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi 1610* de Juan de Ribera. Reedición de Ferrer Orga (Valencia: imprenta Ferrer Orga, 1896).
- Libro de Determinaciones.
- Consueta de Sacristía.
- Albaranes, libros de cuentas y recibos del Gasto General y del Archivo de Sacristía.

4. Metodología

También en este apartado es necesario distinguir la metodología entre uno y otro bloque. Para la recuperación de la música de las *Danzas del Corpus* de Juan Bautista Comes, hemos dado los siguientes pasos:

- Revisión de cada uno de los cuadernos existentes del siglo XVII y determinación de las voces repetidas, así como de aquellas de las que no se conservan documentos. Comparación nota a nota de los cuadernos repetidos.
- Análisis comparativo, nota a nota, de los mencionados documentos y la copia de Pedro Martínez de Orgambide, realizada en 1706.

Una vez pudimos comprobar que se trataba de la misma música, hemos procedido de la siguiente manera:

- Análisis de los manuscritos conservados del siglo XVII.
- Análisis de la copia de Pedro Martínez de Orgambide de 1706.
- Transcripción de los manuscritos conservados del siglo XVII.
- Transcripción de aquellos cuadernos de la copia de Pedro Martínez de Orgambide necesarios para completar las voces de las que no se conservan manuscritos del siglo XVII.

Ello ha permitido presentar una recuperación de la música de las *Danzas* en la que disponemos de la casi totalidad de la obra, a falta de un movimiento completo. Seguidamente, hemos realizado un análisis musical y estilístico, siguiendo pautas claras en el manejo de diferentes estudios que manejan fuentes musicales de la misma época:

- Juan Bautista Comes: *Villancicos al Santísimo Sacramento*. Estudio y transcripción de José Climent Barber (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977).
- *Seis villancicos del maestro de capilla de El Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*. Edición de Luis Antonio González Marín (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987).
- Luis Robledo Estaire: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y obra musical* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989).
- *El Cancionero de La Sablonara*. Edición crítica, introducción y notas por Judith Etzion (London: Tamesis Books, 1996).
- *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de la Seo de Zaragoza*. Transcripción y estudio: Antonio Ezquerro Esteban (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997).
- Mariano Lambea: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor” en *Revista de Musicología*. Separata del vol. XXII nº1 (Madrid: SEdeM, 1999).

Además, consultado extensamente para la transcripción musical, el tratado de Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica... repartido en XXII Libros*. (Nápoles: J.B. Gargano y L. Nucci, 1613). En lo que respecta a los textos, además de numerosos manuales de métrica, hemos consultado el tratado de Juan Díaz Rengifo (Seud. Diego García, S.I.): *Arte poética española*. Edición, introducción y notas de Ángel Pérez Pascual (Kassel: Edition Reichenberger, 2012).

Para trazar una historia comprensiva de la capilla musical del Colegio —las personas que la conformaban, sus quehaceres musicales y la evolución de ambos asuntos a lo largo del siglo XVII—, y extraer de la misma conclusiones en relación con los diversos asuntos musicales que pueden interesar desde la visión del siglo XIX —tesituras vocales, evolución de la práctica vocal e instrumental, polaridad tímbrica, elección del repertorio—, hemos dado los siguientes pasos:

- Visitas periódicas al archivo del Patriarca, donde hemos recabado la información necesaria consultando los documentos enumerados en el apartado 3.
- Organización de toda la información en diversos apéndices documentales y orden cronológico.
- Comprobación de datos biográficos de músicos conocidos y desconocidos, mediante el cruce de datos con las publicaciones incluidas en la bibliografía.
- Análisis comparado con las publicaciones incluidas en la bibliografía, para objetivar todas aquellas cuestiones de interés musical —tanto estilístico como funcional, formal o meramente historiográfico—, en los diferentes apartados mencionados en el punto 3: capellanes y voces, maestros de capilla, infantillos, maestros de canto y danza, ministriles e instrumentistas, arpistas, organistas y órganos, práctica musical y música del calendario litúrgico, festividades de primera y segunda clase y su música, con o sin acompañamiento instrumental.
- Elaboración de cuadros de cada uno de los bloques temáticos que acabamos de mencionar.
- Redacción del trabajo.

5. Agradecimientos

Mi agradecimiento más sentido a Doña María Sanhuesa Fonseca, profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo y directora de esta tesis, por confiar en el proyecto de la manera más sincera, y por haber guiado la investigación y posteriormente la redacción con sus imprescindibles consejos y observaciones críticas, que han contribuido a que este proceso haya sido para mí, extraordinariamente enriquecedor.

Agradezco la colaboración y ayuda constante para poder acceder a la consulta de infinidad de documentos de archivo del Colegio Seminario de Corpus Christi, a las siguientes personas:

A Don Miguel Navarro Sorní, rector del Patriarca durante los años en que hube de consultar documentos: fue a menudo él mismo durante largos periodos vacacionales, quien hubo de darme acceso al archivo, subir escaleras, buscar viejas cajas y libros, y facilitarme un espacio en la biblioteca para poder entresacar todos los datos que se presentan en esta tesis. Agradezco también a Don Juan José Garrido Zaragoza, actual rector, su amabilidad por facilitarme la consulta de documentos en periodos estivales en que el Colegio permanece cerrado; sin la amable disposición de ambos, hubiera sido imposible la realización de esta tesis.

A Don Vicente España Laveda, la primera persona a quien consulté en el archivo que tan bien conoce. Fue él quien me proporcionó los documentos durante las tardes de dos largos inviernos, tanto musicales como del archivo de sacristía, y quien me enseñó el edificio por primera vez, para poder así ubicar en el espacio todos los asuntos en curso de estudio.

A Don Salvador Ferrando Palomares, actual archivero, a quien también he tenido que pedir en diferentes ocasiones el acceso al archivo en días intempestivos, interrumpiendo su actividad para atender mis demandas, así como numerosas consultas a través de correo electrónico y teléfono, a las que siempre ha respondido rápidamente.

A Don Vicente Ferrer Granell, organista de la capilla, quien tan amablemente ha solicitado para mí algunos papeles de música en diversas ocasiones, pese a que el archivo permanecía cerrado en proceso de catalogación.

A Don Juan José Benlloch Espert, que tan amablemente me ha informado e informa puntualmente en todas las consultas que he necesitado hacer a mi llegada al Colegio, durante muchos años.

Ha habido muchas personas a quienes he necesitado acudir por asuntos muy diversos. No quiero dejar de mencionar en este agradecimiento a Don Jesús Villalmanzo Cameno, a quien hube de consultar algunas dudas paleográficas, que con tanta amabilidad me clarificó.

A Don Rafael Vargas Rivera, compañero y amigo, que tradujo para mí diversos textos del latín sin escatimar tiempo e interés.

A Don Eduardo Luzzatti, compañero y amigo, que ha maquetado el trabajo y ha realizado un interesante mapa para presentar en la defensa de esta tesis.

A Doña Josepa Cortés, que desde el servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Valencia, me ha facilitado el acceso a incontables libros y artículos, con una puntualidad y amabilidad dignas de elogio.

Han sido muchos los asuntos que han requerido reflexión y lectura para poder extraer conclusiones, pero sin duda, la historia de los órganos de la capilla durante el siglo XVII ha resultado la más dificultosa de trazar: agradezco al musicólogo y organista Don Jesús Ángel de la Lama S.J., al también organista Don Enrique Campuzano Ruiz, director del Museo Diocesano y el Archivo Documental de Santillana del Mar y a Don Jesús Sánchez Garrido, de la Asociación Organaria, por sus aclaraciones y consejos, sin los cuales no hubiera sido posible el análisis detallado de la documentación estudiada.

Finalmente, un agradecimiento especial a Matthew, mi marido, por su paciencia durante muchos años y su apoyo durante los últimos meses de redacción de la tesis, tanto en el sostenimiento de la vida familiar, como en la resolución de algunos problemas técnicos que han necesitado de su mano experta.

A todos, muchas gracias.

6. Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis padres y a Pilar.

CAPÍTULO 1

**San Juan de Ribera y la reforma espiritual y social del Reino de Valencia del siglo XVI:
la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi y de su capilla musical**

Introducción

La fundación y desarrollo de la Capilla musical del Colegio de Corpus Christi serán el objeto del presente estudio, aunque para comprender el profundo espíritu reformador que San Juan de Ribera imprimió a sus *Constituciones* será necesario revisar la generalidad de los acontecimientos sociales y religiosos del siglo XVI hispánico.

Trazaremos un pequeño panorama del ambiente social y religioso de la Valencia del siglo XVI, en el contexto de una España humanista, mestiza y políglota, que ya en los albores del siglo XVI se vio sacudida por los conflictos religiosos de los territorios reales en Flandes.

La reforma luterana sólo fue para España — y por ende Valencia —, otro más de los problemas religiosos que se suscitaban. El problema de los conversos judaizantes, que ya obsesionó a Fernando de Aragón, el de los musulmanes, con la expulsión final en los inicios del siglo XVII, y entre tanto las corrientes humanísticas y concretamente el pensamiento de Erasmo, que tuvo en Valencia un núcleo de seguidores, hicieron del Reino de Valencia del siglo XVI, una tierra de fecunda creatividad, pero también de tensiones y conflictos.

Si bien la fundación del Colegio de Corpus Christi (1585) y el compositor Juan Bautista Comes (ca.1582-1643) nacieron en un periodo en que aquellos conflictos religiosos *parecen* haber sido superados, creemos que siempre quedó un substrato espiritual y un ambiente social definitivamente condicionado por estas corrientes de carácter místico, pese al esfuerzo de la Casa Real y la Iglesia post-tridentina por conseguir una homogeneización cultural.

A partir de 1516, las críticas de Lutero al Papa León X por la venta de indulgencias para la construcción de la Basílica de San Pedro de Roma, aceleraron una situación de crisis en el seno de la Iglesia Católica, que mantuvo diversos enfrentamientos con ciertos movimientos de renovación religiosa convertidos muy pronto en la Iglesia Protestante. Estos movimientos se extendieron rápidamente por el centro y norte de Europa, obviamente no sin resistencia por parte del Vaticano y Carlos I; pero no corresponde a este estudio profundizar en las cuestiones del movimiento protestante y la reacción de la Casa Real.

Hacia 1550 algunas de las diferentes tendencias renovadoras, concretamente las protestantes, fueron capaces de tomar acuerdos en asuntos fundamentales, como el reconocimiento de Jesucristo como figura unificadora, la autoridad de las Sagradas Escrituras y el concepto de justificación por la fe —un ideal erasmista defendido por un buen número de preladados católicos hasta el Concilio de Trento —, ideas que habían sido fervientemente defendidas por Lutero.

Europa había quedado dividida por la fe al final del reinado de Carlos I, y el inicio del de su hijo Felipe II, tras años de conflictos y guerras, que vieron su final con la paz de Augsburgo en 1555. Anteriormente, en 1545, el Papa Paulo III había convocado el Concilio de Trento para la reforma de la Iglesia Católica, que se extendería a tres etapas durante un período de casi veinte años.

El Concilio de Trento tiene como consecuencia la reorganización de la disciplina religiosa, reconociendo las Sagradas Escrituras pero también la tradición en el origen de la fe cristiana; la Iglesia mantiene autoridad sobre la interpretación de los textos bíblicos, y se promueve la

creación de seminarios como centros de formación sacerdotal. Además, no debemos olvidar la polémica cuestión de la transubstanciación que constituye todavía un debate entre protestantes y católicos.

Con el advenimiento a la corona de la casa real de Austria, el reino de Valencia —que durante el siglo XV había gozado de un gran auge económico y cultural—, comienza un proceso de aculturación lingüística que si bien no provocó la desaparición de la lengua propia y sus manifestaciones literarias, sí la situó en segundo plano. Por lo que respecta a la música, la primera mitad de siglo XVI mantiene el pulso y vitalidad del XV merced a la corte del duque de Calabria: manifestaciones esenciales de este periodo son el *Cancionero del Duque de Calabria* y el *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro* de Luis de Milán, que vivió en la corte, cuya vida y ambiente retrató en *El Cortesano*.

El entorno social en el que llegó el Concilio de Trento al reino de Valencia era una bomba de tiempo que estallaría con la expulsión de los moriscos en 1609; entretanto, durante el siglo XVI, un clero empobrecido y sin arzobispo presente en el reino, había de procurar la conversión de una población morisca cada vez más desconfiada de las bondades del cristianismo tras haber sido bautizada a la fuerza en 1625 tras el gravísimo conflicto de las Germanías; además, dentro de la propia iglesia, múltiples formas de piedad cristiana convivían con antiguas tradiciones populares enfrentadas al tiempo con la sospecha constante de la herejía judaica, lo que da como resultado una sociedad compleja e incapaz de resolver sus propios conflictos.

1.1. La Valencia humanista del siglo XVI

Imaginemos la ciudad de Valencia durante el reinado de Carlos I como una metrópoli multicultural y plurilingüística, donde conviven cristianos, musulmanes y judíos conversos, donde se intensifica el intercambio económico y también cultural con el reino de Castilla. Ello, aunado al decaimiento de la eclosión literaria del siglo XV, provocó en los ambientes culturales de la ciudad una cierta apatía, sólo compensada por el dinamismo de las cortes virreinales, a saber la de doña Germana de Foix (1488-1538), su esposo Fernando II de Aragón, duque de Calabria (1488-1550) y la segunda esposa de éste, Mencía de Mendoza (1508-1554), musa de artistas y pensadores.

El influjo de la Corte de Madrid sobre la aristocracia y la cultura valenciana, permitiría olvidar o al menos difuminar el mestizaje social y en cierta medida cultural que la convivencia de cristianos, judíos y musulmanes había propiciado durante siglos, en general en toda la península, pero muy especialmente en las tierras del Reino de Valencia. Dice Antoni Furió:

“... con la unión dinástica y la posterior consolidación de la monarquía hispánica, el castellano, la lengua de los Trastámara y pronto también de los Austria, se impuso desde el principio como lengua de la corte, del estado y de la política. Ello y la subsiguiente obligación de comprenderlo, hablarlo y escribirlo, para poder comunicar con los órganos de poder del estado y con la clase social que lo sustentaba, favoreció, primero, el bilingüismo de la aristocracia autóctona, y más

tarde su total castellanización... Pronto se incorporarían también las clases cultivadas: los poetas, los dramaturgos, los historiadores...”⁷⁰

Es por ello que estudiosos como Furió y pensadores como Fuster cuestionan la valencianidad de estos movimientos culturales, pues ya parecen responder más a los cánones y la etiqueta de la corte real de los Austrias, que provenir de la tradición cultural del Reino de Aragón:

“... unido a la corona de España, el reino deja de ser “centro” y pasa a ser “periferia”: hecho que afecta a la nobleza —como todo el país —, con unas limitaciones nuevas. La corte de Germana de Foix —particularmente tras 1526 en que la reina, casada ahora con el duque de Calabria, se encapricha con las gracias apacibles de la moda italianizante — da la medida de muchos aspectos de la situación surgida del fracaso de los agermanados. La caballería de la ciudad se reúne en torno a esta augusta y corpulenta señora. Ella representa la Monarquía, y en ella la nobleza local deposita sus agradecidas adhesiones. El ambiente —Luis de Milán lo retrata en *El Cortesano* —no puede parecer más confortable, animado de cultos juegos y jovialidades rutilantes. El duque de Calabria es, en versión modesta, un príncipe del Renacimiento, y se construye un entourage a su gusto. Además, los aristócratas locales empiezan a castellanizarse o, en todo caso, encuentran en la corte de Germana de Foix estímulos más vivos de castellanización”⁷¹

Por lo que respecta a los judeoconversos, éstos venían sufriendo desde hacía más de un siglo una persecución constante, y la Inquisición —que forzó su conversión bajo pena de expulsión de todos los sefardíes en 1492 —, pronto encontró en las prácticas criptojudáicas razones para perseguir también a los conversos.

Finalmente, aquellos musulmanes que habitaban en Valencia zonas rurales de gran riqueza agrícola, trabajando sus propias tierras y las de los grandes terratenientes, se mostraban remisos a asumir como propia la religión católica y las lenguas romance, o sea, la cultura dominante.

Mientras tanto pues, la aristocracia y las élites culturales, poetas, dramaturgos, músicos y pintores, viven inmersos en la reflexión humanística y la búsqueda de la renovación espiritual. El

70 “... amb la unió dinàstica i posterior consolidació de la monarquia hispànica, el castellà, la llengua dels Trsatàmara i aviat també la dels Àustria, símposà des del principi com a llengua de la cort, de l’ estat i de la política. Això i la subsegüent obligació de comprendre’l parlar-lo i escriure’l, per tal de comunicar amb els òrgans de poder de l’ estat i amb la classe social que el sustentava, afavorí, primer, el bilingüisme de l’ aristocràcia autòctona, i, més tard, la seua total castellanització... Prompte també s’afegirien també les classe cultivades: els poetes, els dramaturgs, els historiadors...” Antoni Furió: *Història del País Valencià*. (Valencia: ediciones Alfonso el Magnánimo, 1995) pág.268. La traducción es nuestra.

71 “... unit a la corona d’Espanya, el regne deixa d’ ésser “centre” i passa a ésser “perifèria”: fet que afecta la noblesa —com tot el país —, amb unes limitacions noves. La cort de Germana de Foix- particularment després del 1526 en que la reina, casada ara amb el duc de Calàbria, s’afezionara a les gràcies afables de la moda italianitzant- dóna la mesura de molts aspectes de la situació nascuda del fracàs dels agermanats. La cavalleria de la ciutat s’aplega entorn d’ aquella augusta i corpulenta senyora. Ella representa la Monarquia i en ella la noblesa local diposita les seves agràides adhesions. L’ ambient —Lluis de Milà el representa en *El Cortesano* —, no pot semblar més confortable i benestant, animat de jocs cultes i de jovialitats rutilants. El duc de Calàbria és, en versió modesta, un príncep del Renaixement i es construeix un *entourage* al seu gust. De més a més, els aristòcrates vernacles comencen a castellanitzar-se o, en tot cas, troben en la cort de germana de Foix estímuls més vius de castellanització.” Joan Fuster: *Nosaltres els valencians*. (Barcelona: edicions 62, 1962), pág. 70. La traducción es nuestra. Germana de Foix (Foix, 1488 – Liria, Valencia, 1538), esposa de Fernando II de Aragón, fue reina consorte de Aragón (1505–1516) y virreina de Valencia (1523–1538). No vamos a abordar aquí con detalle la vida de la corte virreinal y el personaje de Luis de Milà (1500—ca.1560), aunque sí lo volveremos a observar desde el punto de vista musical, algo más adelante en este trabajo

rey Carlos I y su séquito encuentran en los territorios flamencos a Juan Luis Vives (1492-1540), converso valenciano, filósofo y pedagogo, que pasó por la Sorbona y por Oxford, y que conectó tempranamente con las ideas de Erasmo. Vives introduce al joven rey en el mundo humanista de Erasmo de Rotterdam (1466-1536). El Emperador será en adelante su defensor, a pesar de que éste nunca quiso visitar España. Tras haber recibido una invitación de Cisneros para revisar el Antiguo Testamento de la *Biblia Políglota*, relata Bataillon en su tesis sobre Erasmo: “Desde Lovaina escribe a Tomás Moro hacia el 10 de julio de 1517: “todavía no he tomado decisión alguna en cuanto a la elección de mi residencia. España no me seduce; pues has de saber que el Cardenal de Toledo me llama allá de nuevo”⁷². Sabemos por los estudios bíblicos del teólogo y filósofo, que el Antiguo Testamento no era para él de gran agrado; además, Bataillon nos da a conocer otra carta en la que comenta a Capitón en relación al Talmud y la Cábala: “Preferiría ver a Cristo emponzoñado por Escoto que por esas boberías. Los judíos abundan en Italia; en España apenas hay cristianos”⁷³.

Parece que el evangelismo erasmista y su defensa del culto interior aceptados por el Emperador, y alentados por el Cardenal Cisneros —él mismo un humanista preocupado por la renovación espiritual de la Iglesia—, propicia la incorporación de su pensamiento en España. Erasmo veía con malos ojos el culto a los santos y a las reliquias, las procesiones en las que se introducían elementos seculares, e incluso el culto a la Virgen, debido a que tomaban la forma de rituales realizados automáticamente y sin mediar reflexión alguna. Desdeña las vanas supersticiones que rodean estos rituales, y a todos los miembros del clero que las alentaban, como era el caso de las órdenes de frailes mendicantes. Critica también al alto clero, prelados que viven entre lujos y comodidades. Defendía en fin, una fe cristiana basada en el culto desde la vivencia personal, la lectura de la Biblia, exhortando a la popularización del Evangelio en lengua vernácula. Difirió de Lutero en el afán de estudio del Antiguo Testamento, tratando en sus Paráfrasis el Nuevo Testamento con excepción del Apocalipsis. En estos escritos no emite crítica o valoración alguna, sino que más bien aclara el sentido literal de los textos de las Epístolas, los Evangelios, o los Hechos de los Apóstoles.

“...ayudó a los predicadores a rejuvenecer, a actualizar los contenidos de los textos sagrados, en los que la costumbre de las palabras inmutables de la Vulgata hacía correr el riesgo de embotar la atención de los cristianos. Es significativo que las Paráfrasis erasmianas fuesen recomendadas, por el lado católico por el beato Juan de Ávila en la primera fase de su apostolado de Andalucía...”⁷⁴

Cundía en España la incorporación al clero de nuevos cristianos, lo que supuso un caldo de cultivo de ciertas corrientes piadosas que pronto fueron cuestionadas y perseguidas: “Pero a pesar de la Inquisición, a pesar de su actitud militante contra el Islam y el judaísmo, el catolicismo

72 Marcel Bataillon: *Erasmo y España*. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986) En la pág.77 reproduce traducida del latín una carta de Erasmo a Tomás Moro.

73 Ídem. En la pág.78 reproduce traducida del latín una carta a Capitón.

74 Marcel Bataillon: *Erasmo...* (1986) pág.157.

español no aparece en el extranjero con los esplendores de aquella pureza sin mancha que tan categóricamente reivindicará en la época de la Contrarreforma”⁷⁵.

Quizá Alonso de Virués es el traductor de los *Coloquios* que hemos consultado como de traductor anónimo: “...fray Alonso de Virués, traductor de los Coloquios de Erasmo al español, que también llegó a ser denunciado y procesado”⁷⁶. En la introducción el anónimo explica:

“...Sucedió que luego se començaron a publicar libros en romance viejos y hazerles trasladarse otros nuevos hasta llegar a las obras de Erasmo/el qual a mi juicio es uno delos que mas an trabajado en traer provision ala Yglesia con que sea hartada esta hambre dela doctrina evangelica que los christianos començavan a sentir/ y no solamente me parece que nos a repartido esta vianda mas aun la a guisado de tantas maneras que no aya ninguno por mucho hastio que tenga que no la pueda comer/guisole todo el testamento en diversas maneras en translaciones/en anotaciones/ en parafrases/guisole a pedaços en diversas obras guiadas por diversos caminos y diversos propositos para satisfazer a todos los apetitos porque ninguno de los que en el batismo prometimos guardar la regla evangelica se pueda escusar de leella/ y sabella...”⁷⁷

En Valencia, la corte virreinal acogió con interés estas ideas, y así lo hicieron también algunas familias de nobles y aristócratas, como el duque Juan de Borja, cuyos hijos tuvieron como preceptor a Bernardo Pérez de Chinchón, el humanista español que más libros tradujo de Erasmo, y que fue además, canónigo de la Colegiata de Gandía. Pérez de Chinchón fue objeto de investigación por parte de la Inquisición, pese a que sus traducciones evitaron todo aquello que pudiera provocar polémica, “porque había escrito sobre las polémicas contra los musulmanes en su Antialcorán.”⁷⁸.

Muchos eran los prelados preocupados por la renovación espiritual en España, entre ellos el ya citado Cardenal Cisneros. Hubo un libro de 1534 que introduce algunas ideas para la renovación religiosa propulsada desde Trento: el tratado *Adversus omnes haereses* del fraile franciscano, teólogo y predicador Fray Alfonso de Castro (1495-1558)⁷⁹, obra en la que el autor, formado en Alcalá de Henares y discípulo de Francisco de Vitoria, se afana en criticar el tomismo de los dominicos y el escotismo de los monjes franciscanos, junto a cierta obsesión por calificar de herética cualquier reflexión intelectual levemente heterodoxa. Castro, que en 1545 estuvo en Trento como teólogo, ofrece la lectura de las Escrituras como solución para refutar las ideas heréticas, y la Santa Sede y el Concilio general para establecer la heterodoxia de ciertas ideas y

75 *Ibíd.* pág.60.

76 *Ibíd.* pág.173.

77 Erasmo de Rotterdam: *Colloquios familiares / compuestos en latin por ... Desiderio Erasmo Roterodamo ... ; traduzidos muy fielmente en nuestra lengua castellano por vn muy sabio varon y en cada colloquio va su argumento del interprete, que declara la materia de que trata ... (S...: s.n., 1527?)* Legado de Don Vicente Hernández. Colección digital de la Biblioteca Joan Reglà, Universidad de València.

78 Antonio Mestre: “Las corrientes de espiritualidad en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI*. Actas del II Symposium de Teología Histórica. (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983) pág.66.

79 Hemos consultado la biografía del teólogo en Pequeña Enciclopedia Franciscana: *Alfonso de Castro* (http://www.franciscanos.org/enciclopedia/penciclopedia_c.htm) julio 2010.

definir como herética una opinión. Considera peligrosa la lectura de la Biblia en lengua romance, pese a lo cual su opinión de Erasmo es de clara admiración, como vemos en la advertencia al lector al final de su obra:

“Si a Erasmo de Rotterdam lo ponen ciertas personas malévolas en las filas de los herejes, tú ves, amigo lector, que según la opinión y el testimonio del autor de este libro, así como de muchos otros hombres doctos y virtuosos, está limpio del crimen de herejía, pues les consta que en más de una ocasión ha sometido sus errores al juicio de la Iglesia”⁸⁰

Sin embargo, con la llegada al trono de Felipe II, Erasmo comienza a ser objeto de las sospechas de la Inquisición, en gran medida debido a su antidogmatismo e independencia intelectual, que le llevaron a rechazar ofertas de universidades o de servicio a grandes nobles europeos, además de su rechazo a toda forma de persecución inquisitorial. Queremos recordar al final de esta sección, que esta es la época de juventud del Patriarca Ribera, y que es en este ambiente que madura y culmina su formación.

1.1.1 La Valencia de entre siglos: el reinado de Felipe II, censura e Inquisición

Nos adentramos en la segunda mitad de siglo XVI: la Inquisición emprende la lucha definitiva contra toda suerte de movimiento místico religioso, además de la represión a cualquier tendencia espiritual que pudiera ser sospechosa de herejía, especialmente el iluminismo. Esta es una corriente en la que aunque no exclusivamente y ya en la segunda década del siglo XVI, se insertan bastantes religiosos de origen converso, como es el caso de Fray Melchor, citado por Bataillon, del que se decía no sólo que tenía poder para transfigurarse, sino también para hacer profecías. Además, logra subyugar a diversas religiosas contemplativas, la más conocida de las cuales, Sor María de Santo Domingo, aunque era analfabeta, tenía fama de hacer revelaciones gracias a un don sobrenatural. El asunto llegó a conocimiento del Papa, que ordenó una investigación que la exoneró de cualquier falta⁸¹.

En 1551 se publica el primer índice español de libros censurados, pero será el inquisidor Fernando Valdés Salas (1483-1568)⁸² quien publique en 1559 un índice de setecientas obras entre las que encontramos algunas de Erasmo, tratados religiosos en lengua romance e incluso biblias que adolecían de las explicaciones preceptivas de la Iglesia oficial: “El objetivo es cualquier tipo de

80 Alfonso de Castro: *Adversus omnes haereses*. (París: 1534) fol.28D Traducción de la advertencia al lector en Marcel Bataillon: *Erasmo...* (1986) pág. 505.

81 Marcel Bataillon: *Erasmo...* (1986) El relato detallado se encuentra entre las págs.62 y 68.

82 El asturiano Fernando Valdés Salas (1483-1568), impulsor de la fundación de la Universidad de Oviedo que nos acoge, fue Inquisidor General y Presidente del Consejo Real de Castilla; autor de uno de los más conocidos índices de libros prohibidos (1559), en él incluyó la obra de Erasmo, Fray Luis de Granada y Francisco de Borja, entre otros. Su biografía ha sido estudiada por Jose Luis González Novalín: *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568). Su vida y obra*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1968- Reedición de Universidad de Oviedo y Fundación SELGAS-FAGALDE, 2007).

espiritualidad que dé lugar a la libre inspiración de los fieles, a la interioridad, a las efusiones del corazón, y que se ofrezcan indistintamente a las élites y a las masas”⁸³.

Ese mismo año, merced a un auto de fe en Valladolid presidido por Felipe II, son quemados en la hoguera varios erasmistas y luteranos, un año después del desmantelamiento de un foco luterano en Sevilla, en el que —entre otros miembros del clero—, es detenido el canónigo Constantino Ponce de la Fuente, conocido de la familia Ribera, y del que hay una curiosa mención en el testamento del Patriarca que citaremos en su biografía. Este canónigo, murió en la cárcel y fue posteriormente quemado en efigie. A pesar de que los autos de fe mencionados condenaron a verdaderos protestantes, ya hemos visto otras corrientes místicas, como el iluminismo, que preocupaban más a la Inquisición. Sigue explicando Pérez:

“Si el protestantismo no arraiga en España no es debido tan sólo al control ejercido por la Inquisición... España estaba alejada del epicentro de revolución religiosa; las reformas introducidas en la disciplina eclesiástica y en las órdenes religiosas en los primeros años del siglo XVI, aunque limitadas, habían contribuido a corregir ciertos abusos. En España es más fuerte la tentación del iluminismo que la del luteranismo o del calvinismo. Los inquisidores no se equivocaron. La persecución de 1558-1559 marca un claro giro antimístico, y apunta más al iluminismo que al luteranismo. Es lo que revelan el índice de 1559 y el asunto Carranza.”⁸⁴

Fueron varios los erasmistas valencianos que dejaron su impronta académica en Europa; no vamos a detallar aquí su actividad, dado que marcharon muy jóvenes de nuestra ciudad y nunca volvieron. Es el caso de Juan Oliver, que junto a Vives y Gélida constituye la primera generación de académicos próximos al pensamiento de Erasmo. Oliver, descendiente de conversos al igual que Vives y Gélida, trató de incorporarse como profesor de latín y griego a la Universidad de Valencia sin conseguirlo. Comenta Mestre:

“...las ediciones de Oliver o Gélida están a la altura crítica de las mejores de su tiempo. Es muy posible que la consolidación del grupo se llevara a cabo gracias al apoyo de Martí Població, médico de la reina Leonor, hermana de Carlos V y esposa de Francisco I, que aglutinó a cuantos por problemas ideológicos o de raza huían de Valencia.”⁸⁵

Otros erasmistas valencianos nacidos durante el primer tercio del siglo XVI mantuvieron su actividad, bien bajo el amparo del rey Carlos I y más tarde de Felipe II, como Fadrique Furió Ceriol, o pudieron como Francisco Escobar, desarrollar una respetable actividad intelectual en la Universidad de Barcelona, donde un nutrido grupo de discípulos siguió sus lecciones con auténtica admiración, por ejemplo Juan de Mal Lara, sevillano que fue admirador del doctor Constantino Ponce de la Fuente, lo que truncó su carrera académica. Entre otras obras, Escobar

83 Joseph Pérez: *Breve historia de la Inquisición en España* (Madrid: Editorial Crítica, 2003) pág. 70.

84 *Ibíd.* págs. 69-70. No mencionaremos aquí el asunto del Arzobispo Carranza.

85 Antonio Mestre Sanchís: “Las corrientes de espiritualidad en la Valencia del siglo XVI: (150-1600)” en *Corrientes de espiritualidad en la Valencia del siglo XVI: (1500-1600)*: actas del Symposium de Teología Histórica (1982), pág. 73.

tradujo la primera parte de los *Colloquia* de Erasmo⁸⁶. Furió Ceriol por su parte, teólogo y doctor en derecho, dejó una importante obra escrita, de la que cabe destacar *Bononia*, un diálogo en el que defiende con vehemencia las versiones de la Biblia en diferentes lenguas vulgares: "... renueva la cuestión (de la Paraclesis erasmiana) al plantearla en función de las necesidades modernas: la falta de predicadores idóneos, la avidez de saber qué ha espoleado la imprenta, los métodos del nuevo apostolado (Las Casas) etc"⁸⁷.

Entre los valencianos que fueron acusados ora de erasmistas, ora de protestantes, encontramos el caso del noble Gaspar de Centelles, acusado de luteranismo por la Inquisición y quemado el 17 de septiembre de 1564, aunque desgraciadamente, su proceso se ha perdido. Como sus amigos y relaciones más próximas encontramos a declarados erasmistas: el sacerdote Jerónimo Conqués, también fue procesado y condenado tras pasar 18 meses en las mazmorras de la Inquisición, al abjurar de su fe, castigado sin recibir cartas ni escribir, y vetado de por vida para dar misa y predicar: "Conqués fue siempre un espíritu libre, ávido de saber. En la Universidad de Valencia estudió todo lo que entonces se podía estudiar. Nunca anduvo de acuerdo con el clero valentino ni con los inquisidores, a quienes llamaba "sátrapas"⁸⁸.

Hay datos que indican que el Patriarca no persiguió a los erasmistas, sino que más bien los protegió cuando fue necesario, como en el caso del sacerdote Juan Martín Cordero, sobrino de Oliver y traductor de Erasmo y Vives. Tras viajar por Europa volvió a Valencia en 1563, año del ajusticiamiento de Centelles. No nos vamos a extender en la adaptación de este erasmista a la vida de la ciudad, procurando evitar los conflictos con la Inquisición al amparo del Patriarca, pero indicaremos que fue párroco de la iglesia de Santa Catalina de la ciudad de Valencia, así como de las parroquias de Puçol y Moixent, siempre por nombramiento del Patriarca⁸⁹.

Otro fenómeno que se ha tendido a mezclar con el erasmismo es el de los *recogidos* y los *iluminados*. *Recogimiento* y *dejamiento*, sin un cuerpo doctrinal específico, son más bien un grupo de personas que ponen en práctica una vivencia específica de la fe cristiana que trata de alejarse de la práctica rutinaria. Los iluminados ven con desdén e incredulidad los gestos superficiales que no responden a la verdadera fe y que se muestran públicamente como remedo insuficiente de piedad: genuflexiones, señales de la cruz, el uso del agua bendita o incluso el castigo corporal.

86 Toda esta información se encuentra tanto en los estudios de Bataillon como en el artículo de Antonio Mestre referenciado en la nota al pie anterior.

87 Sebastián García Martínez: "El Patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, vol.4 (Valencia: Universitat de València, 1975) ppág. 35 pág.78.

88 Vicente Cárcel Ortí: *Historia de la Iglesia en Valencia, tomo I* (Valencia: Arzobispado de Valencia, 1986) pág.165.

89 Sebastián García Martínez: "El Patriarca Ribera y la extirpación...", en *Estudis*, vol.4 (1975) págs. 94-107. En pág.131 se hace referencia a la autobiografía de este sacerdote, publicada por Martí Grajales en su *Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700* (Madrid, 1927, págs.. 128-168). En esta autobiografía hay constantes referencias al aprecio que el Patriarca mostró a Cordero.

La búsqueda de nuevas formas de culto interior provocan el cuestionamiento permanente de los usos y formas del culto cristiano con una fuerza que supera las corrientes contrareformistas y es quizá por ello que éstas comienzan a lograr la renovación tridentina ya entrado el siglo XVII. Marcel Batallón imagina el pensamiento iluminado frente a la doctrina oficial:

“Lo esencial de la misa consiste para ellos en levantarse, sentarse o arrodillarse, es decir, “jugar con el cuerpo”. Se entregan al culto de las imágenes y a la adoración de la cruz, cosas que los alumbrados rechazan como idolátricas. La oración misma, acto por excelencia del culto en espíritu, está “llena de ataduras”. ¿Por qué orar en la iglesia mejor que en cualquier otra parte? ¿Por qué orar con tales y cuales palabras y no con otras? ¿Por qué orar vocalmente? ¿Por qué fastidiar a Dios con peticiones particulares?”⁹⁰

Es interesante aclarar que son los franciscanos quienes dirigen su práctica hacia el recogimiento y el heremitismo. Dice Mestre de ellos: “Se trataría de una religiosidad caracterizada por cierto biblismo, una creciente inclinación a la vida interior, ascética, y oración mental metódica, gran austeridad y riguroso trabajo manual, santa simplicidad, insistencia en las virtudes morales y gran sentido litúrgico...”⁹¹.

En Valencia, hubo erasmistas y recogidos durante el siglo XVI y alumbrados ya muy a finales del XVI y durante el XVII. Algunos religiosos respetados, practicaron una religiosidad de cariz un tanto místico e incluso recogido: San Francisco de Borja se educó en su juventud gandiense en un ambiente franciscano, que a pesar de haber ingresado más tarde en la *Compañía de Jesús*, se encuentra de manera palpable en su obra: “... se entiende lo que no se puede decir y se siente lo que no se puede entender, de manera que volver a esta vida se tiene por muerte”⁹². Otro religioso, Nicolás Factor (1520-1583) este sí franciscano, también muestra una religiosidad propicia al recogimiento.

Una corriente espiritual menos estudiada atrae nuestra atención al hablar de Francisco de Borja: la espiritualidad del “Beneficio de Cristo”, que según Miguel Navarro tenía grandes similitudes con el luteranismo, y fue la razón de que se incluyeran en el índice de libros prohibidos obras del duque de Gandía, del Arzobispo Fray Bartolomé Carranza, el Padre Juan de Ávila y Fray Luis de Granada, este último una importante influencia para Juan de Ribera.

Aunque en la base de la prohibición de determinados libros parece estar el deseo de eliminar cualquier publicación escrita en lengua vulgar por sus concomitancias con el luteranismo, parece haber razones teológicas de más peso: si por el pecado de Adán la naturaleza humana quedó corrupta e imposibilitada de redimirse por sí sola, el sacrificio de Cristo en la cruz lo lograría, “... ya que no siendo el pecado de Adán más poderoso que la justicia de Cristo, ésta

90 Marcel Bataillon: *Erasmus...* (1986) pág.172. Las frases entrecomilladas son de Bataillon, pues son cita del Edicto de 1525 contra los alumbrados.

91 Antonio Mestre: “Las corrientes de espiritualidad en la Valencia...”, en *Corrientes espirituales...* (1983) pág.55.

92 Francisco de Borja: “Obras muy devotas y provechosas...” en *Tratados espirituales*. (Barcelona: Juan Flors, 1964) pág. 464.

podrá justificar a todos de la misma manera como el pecado original ha podido dañar a todos”⁹³. Esto significaría que Cristo, entregando su vida en la cruz, satisfaría nuestras culpas: “No queda, por tanto, sino abrazarse confiadamente a Cristo, por medio de la fe viva, para conseguir la justificación”⁹⁴.

Así pues, diversas corrientes planean en el ambiente, creando confusión y en ocasiones choques claros de intereses, merced a los cuales, personajes relevantes de la Iglesia y la cultura hispánica fueron perseguidos y a la par admirados por unos y otros. Hay que añadir que la doctrina del “Beneficio de Cristo” recibe el nombre por la obra de fray Benedetto de Mantova⁹⁵, si bien parece que el origen es hispánico, y el conocimiento que de ella tiene Francisco de Borja procede del estudio de las obras de Bernabé de Palma, Bernardino Laredo y Francisco de Osuna, todos ellos *recogidos*.

El movimiento de los *recogidos* se mantiene vivo durante el siglo XVII; entorno a la muerte y culto del “Pare Simó”, que trataremos en el contexto de la capilla del Colegio, encontramos algunos personajes de la vida valenciana cercanos a los alumbrados, como es el caso de Antonio Sobrino, autor de *Vida espiritual y perfección cristiana (Valencia, 1613)* que se benefició de la permisividad del Patriarca y sus buenas relaciones políticas para mantener en su exilio valenciano una actividad intensa en el entorno de simonistas y alumbrados⁹⁶.

En el orden político, la pragmática de 22 de noviembre de 1559 de Felipe II —*Prohibición de pasar los naturales de estos Reinos a estudiar en Universidades fuera de ellos*⁹⁷—, contribuyó al aislamiento de nuestro país, y los jóvenes estudiantes no tuvieron más remedio que viajar dentro de las fronteras de la Península Ibérica (a excepción de Roma, Bolonia, Nápoles y Coimbra). En Valencia, provocó la pérdida de influencia de la lengua valenciana, tanto en ciertas disciplinas humanísticas, como en lo que se refiere a la impresión

de textos, que se publican mayoritariamente en latín y castellano, lengua que cohesiona el proyecto político de la monarquía hispánica. No debemos olvidar que nos hallamos en pleno Concilio de Trento, de cuya influencia en la música nos ocuparemos al estudiar la fundación de la Capilla del Colegio.

93 Miguel Navarro Sorní: “La espiritualidad del Beneficio de Cristo”, en *Corrientes espirituales...* (1983) pág.257. Es la descripción que da Navarro de esta espiritualidad.

94 Ídem.

95 Fray Benedetto de Mantova: *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso verso i cristiani* (Venecia: s.n., ca. 1543).

96 Mestre, Antonio: “Las corrientes de espiritualidad en la Valencia...”, en *Corrientes espirituales...* (1983) pág.61.

97 No cabe aquí transcribir la *Pragmática de 22 de noviembre de 1559*, en que Felipe II efectuó esta prohibición. Hemos consultado la siguiente referencia: María Victoria López-Cordón Cortezo y José Urbano Martínez (selección): *Análisis y comentarios de textos históricos (vol.II), Edad Moderna y Contemporánea* (Madrid: Alhambra, 1978).

1.1.2 El problema de la integración morisca

Con el panorama general arriba descrito, la realidad social también parece orientada a la realización de grandes cambios, durante toda la segunda mitad del siglo XVI. Tras la revuelta de las Germanías (1519-1522) y el bautizo forzoso y colectivo de los moriscos del reino de Valencia, la paz aparente no impidió que pronto se comprobara la inutilidad de dicho procedimiento, que no había dado los resultados esperados. Los musulmanes de Valencia vivían en su mayoría en pequeños núcleos rurales, hablando su propia lengua —un dialecto del árabe propio de nuestras tierras que conocemos como *algarabía*—, y conviviendo en comunidades muy cerradas a sus propias tradiciones. Éstas se veían reforzadas por la importancia demográfica de esta etnia, nada menos que un tercio del total del reino de Valencia, y por la estricta organización de las aljamas, en las que toda la población aprendía a leer y escribir, cohesionando así la identidad de los musulmanes valencianos.

Las incursiones de los barcos de Barbarroja, los contactos continuados con los musulmanes norteafricanos y el aumento del bandolerismo morisco, provocaron un enorme recelo entre la población y las autoridades, que supuso ya en 1563 la orden de desarmar a todos los moriscos valencianos, al objeto de mantener el control sobre una población que podía emprender una revuelta que de hecho sucedió en tierras granadinas unos años después.

La cuestión de los musulmanes se va haciendo más candente durante el reinado de Felipe II, cuando el espíritu del Concilio de Trento se convierte en norma necesaria de cultura religiosa, que atrajo a Valencia a un buen número de eclesiásticos y funcionarios del Reino de Castilla, notoriamente inquisidores y predicadores que promueven el uso de su lengua en detrimento de la valenciana.

En esta época en que los turcos y los piratas berberiscos asolan las costas del mediterráneo, aumenta la gran animadversión existente hacia los musulmanes valencianos, que ya tras la revuelta de las Germanías habían protagonizado levantamientos en varias zonas del reino, como por ejemplo la Sierra de Espadán. Entre 1518 y 1560 se sucedieron los ataques berberiscos, aterrorizando a la población y obligando a los municipios a armarse y reforzar sus territorios para repeler estas incursiones.

En estas circunstancias llega a nuestras tierras en 1568 el nuevo arzobispo Juan de Ribera, del que a continuación presentaremos una pequeña biografía antes de pasar a estudiar la culminación de su apostolado: el Colegio Seminario de Corpus Christi y su capilla, ya que las *Danzas* son patrimonio de la misma, fruto de una dirección espiritual y política trazada por el fundador, y no pueden ser estudiadas fuera de este contexto.

La actitud terca de los musulmanes, remisos a la conversión, y la falta de medios para hacer efectiva su evangelización supuso el fracaso de la conversión forzosa pese a que durante mucho tiempo las autoridades, y en concreto Juan de Ribera como arzobispo de Valencia, defendiesen la solución de ofrecerles una educación cristiana. Como explica Antoni Furió: “En cualquier caso, los recursos resultaron insuficientes, los capellanes poco instruidos y nada motivados (hubo que recurrir a la importación de clérigos castellanos, mientras que los religiosos regulares

se inhibieron) y la evangelización, viciada de origen por la incomunicación lingüística, un fracaso absoluto”⁹⁸.

1. 2 Juan de Ribera y la Valencia post-tridentina

El Patriarca San Juan de Ribera nació en Sevilla en 1532, según explica su biógrafo Ramón Robres⁹⁹. Su padre, Pedro Enríquez y Afán de Ribera y Portocarrero conde de los Molares, duque de Alcalá de los Gazules y marqués de Tarifa, llegó a ser virrey de Cataluña (1554-58) y Nápoles (1558-71).

A partir del año 1546 —inmersos ya en el largo Concilio de Trento —, consta su matrícula en la Facultad de Artes de la Universidad de Salamanca, aunque previamente había estudiado Derecho Canónico. Bachiller en Artes, en 1551 se matriculó en Teología, obteniendo el título en 1554.

De su época de formación menciona Robres la afición que siempre conservó a comprar libros: en su biblioteca se encuentran las obras completas de Erasmo, en la edición de Froeben de Basilea, 1540, con anotaciones del Patriarca en el tratado *De copia verborum*. Comenta Robres al respecto:

“Queda el interrogante del erasmismo en Ribera, que adquiere no sólo las obras completas del discutido maestro sino también las que le atacan. Quizá la solución consista en la actitud del P. Ávila, que aconsejaba a sus discípulos los libros de Erasmo “en gran manera” para el sentido literal de las Sagradas Escrituras.”¹⁰⁰

También Miguel Navarro recuerda la presencia de la obra de Erasmo en la biblioteca del santo, que mantuvo en vida “...a pesar de las censuras inquisitoriales, y que éstas solo se encarnizaron en la expurgación de las obras erasmianas después de la muerte del prelado...”¹⁰¹.

Ordenado presbítero en 1553, doctor en Teología y subdiácono en 1557, es una época en que cunden las persecuciones de la Inquisición contra protestantes e iluminados, como hemos visto en el apartado I.2. Él mismo relató en su testamento:

“...el año 1556 siendo mi padre virrey de Cataluña, pasando por Barcelona el doctor Constantino, que venía de la jornada que el rey nuestro señor don Felipe segundo hizo a Inglaterra, en la qual le sirvió de predicador , y hallándose con mi padre, le rogó que, pues iba a Sevilla, donde

98 Antoni Furió: *Història del País Valencià...* (1995) pág.305. La traducción es nuestra. Para una visión más amplia de la lengua árabe de los moriscos y el romance *aljamiado* —es decir, escrito con caracteres arábigos —, es interesante consultar el artículo de Taoufik Liman: “Lenguaje híbrido de los moriscos: entre el arraigo de su acervo cultural islámico y las vicisitudes del entorno” en *Anaquel de estudios árabes* Vol. 13 (2002) págs. 67 a 86.

99 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera: patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia: 1532-1611: un obispo según el ideal de Trento* (Barcelona: Juan Flors, 1960).

100 Robres Lluch, Ramón: *San Juan de Ribera...* (1960) pág.39.

101 Miguel Navarro Sorní: “La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca” en *Studia Philologica Valentina* vol.15 n.s. 12 (2013) pág. 239.

yo estaba entonces acompañando a la Ilustrísima doña María Enríquez Marquesa de Villanueva del Fresno, viuda, mi tía y señora, me leyese cada día una lección de Escritura Santa, y el dicho Constantino se lo ofreció, de que mi padre quedó muy contento, por ser muy grande la opinión de letras que tenía el tal Constantino, principalmente en cosas tocantes a la Sagrada Escritura. Escrivíome mi padre con él lo que había prometido, persuadiéndome que me aprovechasse de tan buena ocasión; y con ser verdad que yo he sido siempre aficionado a las Sagradas Letras y obediente de mi padre, me puso Nuestro Señor por su bondad y misericordia un tan gran aborrecimiento con la persona del Maestro Constantino, que aunque le veía estimar generalmente en mucho por todo género de personas, nunca me moví a pedirle que me leyese, ni a tratarle ni conversarle, y esto sin saber yo decir por qué causa. Entendiósse después de pocos días que el dicho Constantino era grandísimo hereje luterano, y así murió pertinaz y negativo en las cárceles del Santo Oficio y fue quemado en statua.”¹⁰²

Los rasgos espirituales del Patriarca quedan íntimamente inscritos en la Contrarreforma del Concilio de Trento, pero sin embargo marcados por el misticismo de nuestro Siglo de Oro y su erudición biblista. Pese a encontrar en su biblioteca los escritos de Erasmo, no nos tienta la hipótesis de que el santo aceptara por completo sus ideas, sino que de nuevo hacemos nuestras las palabras de Bataillon, quizá más adecuadas que nunca en este caso:

“...era más complejo, más frondoso, el paisaje espiritual en el que se insertan lo que yo llamaba hace poco el espiritualismo y el evangelismo erasmianos, al lado de corrientes de piedad interior y de biblismo que, a pesar de sus afinidades con la espiritualidad de Erasmo, no participan de su anticereimonialismo ni de su antiescolasticismo.”¹⁰³

De nuevo Miguel Navarro ha analizado la biblioteca de Juan de Ribera, reflejo de la formación recibida y los intereses intelectuales que le guiaron:

“Desde la sólida base de la Escritura y la tradición más auténtica pasa el Patriarca a la teología especulativa o escolástica, que quiso estuviese representada en su biblioteca a través de las mejores obras de las distintas escuelas medievales, con un discreto predominio del tomismo renovado en Salamanca... En menor medida se encuentran también los teólogos de la segunda época de esta escuela, cuando domina el tomismo y el aristotelismo más rígidos...”¹⁰⁴

La fundación del Colegio por Juan de Ribera, es la culminación de casi cuarenta años de actividad en Valencia, tras una formación sistemática y encaminada a la carrera eclesiástica desde los diez años de edad. Veremos a lo largo de su biografía sus aficiones y relaciones personales, reflejadas también en el ideario del Colegio y en sus *Constituciones*, influyendo decisivamente en la música para la liturgia que allí se cultivó.

Felipe II le ofrece el obispado de Badajoz en abril de 1562, emitiéndose la bula papal el día 8 de mayo de 1562. Durante su actividad en esta diócesis promulgó los decretos del Concilio de

102 Valencia, Archivo del Colegio de Corpus Christi (VACCH): Armario I, estante 7, pergamino B.

103 Marcel Bataillon: *Erasmo...* (1978), pág.150.

104 Miguel Navarro Sorní: “La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca” (2013) pág. 231.

Trento en 1564 y celebró un sínodo en 1565; según Robres, “Contiene sesenta y dos capítulos o *Constituciones*, y con sentido práctico las redacta con mucha precisión y brevedad”¹⁰⁵.

Es llamado al Concilio Provincial Compostelano celebrado en Salamanca en 1565. Del memorial que se conserva en el Archivo del Colegio, extraemos los puntos que más interesan a nuestro trabajo:

- Fomentar la frecuencia de Sacramentos y conceder indulgencias a los que así lo hicieren prohibiendo la doctrina contraria.
- Reprimir los abusos de las Órdenes Mendicantes en la postulación.
- Poner en ejecución la construcción de seminarios.
- Obligar a los clérigos a coger las varas cuando salen a visitar a los enfermos llevando el Santísimo Sacramento por las calles y vistan sobrepelliz¹⁰⁶.

Es evidente que el mandato del Concilio de Trento pesa en las consideraciones del Patriarca: la importancia de la administración sistemática de los Sacramentos, y el cumplimiento de ciertas formalidades, como todo lo concerniente al traslado del Santísimo Sacramento, en una época en la que las manifestaciones piadosas populares invadían las calles, totalmente integradas en la vida cotidiana y rebosante de aquellos elementos seculares que, bien formaban parte las procesiones, bien entraban en el templo en forma de siestas musicales, con villancicos, ensaladas y danzas que se celebraban a lo largo del año.

En relación con lo arriba comentado, hemos querido aquí mencionar el asunto de las órdenes mendicantes, puesto que parece que el Patriarca desconfiaba de su vertiente manipuladora de las ingenuas creencias populares, precisamente a la manera que ya lo hiciera Erasmo. Nos recuerda Bataillon:

“Los frailes, muchos de ellos predicadores escuchados por el pueblo con simpatía, se desatan, en perfecta consonancia con la piedad popular, contra los aspectos más escandalosos del humanismo cristiano, especialmente la crítica a las devociones que cultivaban y propagaban ellos en sus sermones: culto de las imágenes de los santos, fe en los milagros obrados por sus reliquias”¹⁰⁷

Recordemos que no fue Juan de Ribera quien criticara el culto a los Santos y las reliquias, sino la tendencia a la exacerbación entorno a estos rituales, junto a las prédicas callejeras, encendidas y poco formales, de los frailes mendicantes.

Poco a poco estamos describiendo un panorama en el que podremos insertar el asunto de la práctica musical, en el contexto de la renovación espiritual y del clero, en franca decadencia en Valencia, como veremos más adelante. También se perfilan otros asuntos, uno de ellos de nuestro interés y que menciona Robres citando a Solano de Figueroa: “De vuelta del Concilio

105 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) ppág. 31, pág.100. Dice Robres: *Lo declara el licenciado Miguel Juan Guillermo de Moix, como cosa de todos sabida en Valencia, Summ. 18, págs. 155-156.*

106 ACCV: Armario I, estante 7, legajo 6: varios, nº1.

107 Marcel Bataillon: *Erasmo...* (1978) pág.169.

Provincial Compostelano —escribe Solano de Figueroa —, dispuso nuestro obispo que uviese capilla de ministriles para que los oficios divinos se celebrasen con más autoridad y festejo, y ya los avía en 7 de junio del sesenta y siete”¹⁰⁸.

En 1568, a la muerte del arzobispo de Valencia Fernando de Loaces, el Papa Pío V con la recomendación de Felipe II llama al arzobispado a Juan de Ribera, al tiempo que le otorga el cargo de Patriarca de Antioquía; éste opuso cierta resistencia, pero se incorporó a la sede valentina el día 20 de marzo de 1569.

De esta época relata Robres un suceso que nos permitirá introducirnos en el apostolado de Juan de Ribera en Valencia, en el que debió acometer la reforma del clero: durante la celebración de los oficios de la mañana en la catedral, entró un toro bravo, que recorriendo la vía sacra llegó hasta el altar mayor, dio la vuelta por la girola y salió a la calle por la puerta de los Apóstoles, corriendo hacia la puerta de la Trinidad donde cayó en el río muriendo en él. Se hicieron todo tipo de conjeturas sobre la razón de este acontecimiento pero Robres consigna como única satisfactoria la que el Padre Gobierno, reputado orador de la Compañía de Jesús, dio durante un sermón:

“No anden vuestras mercedes averiguando lo que significa el toro que el otro día entró en esta santa iglesia, porque no es otra cosa, sino que el ilustrísimo señor don Juan de Ribera, dignísimo arzobispo de esta metropolitana, viene para ser única reforma y restauración, y en particular para el estado eclesiástico”¹⁰⁹

Esta cita muestra la esperanza que el alto clero albergaba en el talante de Juan de Ribera, llegado a Valencia para incorporar los edictos del Concilio de Trento a su sede, con un clero regular empobrecido, sumido en el desgobierno y las órdenes mendicantes alentando las creencias supersticiosas de una sociedad multiétnica en la que cunde la desconfianza hacia los propios vecinos, y unas élites que, como ya hemos visto, coquetean con las doctrinas de Erasmo, a estas alturas del siglo ya consideradas heréticas. Pero además y curiosamente, veremos más adelante el toro como representación de Lucifer en los textos de las *Danzas* de Juan Bautista Comes que estudiaremos.

El panorama religioso valenciano ofrece como en el resto de la península una variedad de profetas falsos, místicos visionarios y predicadores exaltados que tenían seguidores por la tendencia de la población analfabeta a una excesiva credulidad. Hay apariciones misteriosas, milagros, y diablos que atraen constantemente la atención del vulgo; el suceso del toro que hemos visto arriba podría ser un ejemplo.

Mosén Porcar relata el caso de los diablillos aparecidos en marzo de 1613 en el convento de Santa Mónica. Parece que se dedicaban a inquietar y asustar a tres novicios lanzando platos y ollas por los aires dejando un gran destrozo. Un fraile franciscano llamado Pere acudió a

108 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) pág.68. Cita a Juan Solano de Figueroa: *Historia Eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz (1654-1681)* Segunda parte, volumen I, pág. 313.

109 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) pág.100. Dice Robres: “Lo declara el licenciado Miguel Juan Guillermo de Moix, como cosa de todos sabida en Valencia, Summ. 18, págs. 155-156”.

conjurarlos, consiguiendo expulsar a dos de los diablillos al tiempo que llovía agua y pedrisco y mientras éstos llevaban por los aires al novicio fray Carpi. Según Porcar el asunto se descubrió una tarde en que estando disciplinándose junto a algunos seglares, aparecieron *Trencacoses*, *Maimonet* y *Tans de Garrofet*, como se llamaban los diablillos¹¹⁰.

Todos los estudios que hemos consultado confirman la situación de abandono que el clero valenciano sufría por parte de los prelados, que no vivían en nuestra diócesis ya desde el último tercio del siglo XV. La ausencia reiterada de las parroquias, el concubinato y la simonía¹¹¹, eran comportamientos comunes entre nuestro bajo clero, que se agravaban merced a las rentas y beneficios que recibían a perpetuidad, así como la inmunidad que la pertenencia al clero proporcionaba frente a la justicia civil. Precisamente la lucha por el mantenimiento de los privilegios económicos los involucraba en numerosos pleitos que a veces duraban largos años.

El sacerdote Juan Bautista Anyés retrata en los versos latinos *Elegia in mala nostrorum temporum*, dedicados al arzobispo Santo Tomás de Villanueva a su llegada a Valencia:

“Derribada está por los suelos, pisada de pies profanos, la alta casa de Dios, antaño señora del Orbe. En otro tiempo la docta virtud era estimada; ahora andan mendigando las musas, la virtud está caída, las letras vilipendiadas. Ojalá fueran ficticias, cuanto probadas y demostradas, las cosas que se cuentan de nosotros, los clérigos. ¿Será posible que haya quien venda o compre con dinero las cosas sagradas? ¿Quién desprecie el culto y se dedique al juego? ¿Quién busque con afán la torpe ganancia? ¿Quién pase la noche en galanteos?”¹¹²

1.2.1 Los sínodos tridentinos y la reforma del clero

Ya en los inicios del Concilio de Trento (1545-1563) en 1548, el Obispo y Santo Tomás de Villanueva, convocó un sínodo que puso en evidencia con sus denuncias los problemas a abordar urgentemente. Algunas de las propuestas fueron:

- Los párrocos deberían residir en su sede para cobrar rentas. Es de caudal importancia este punto, y de hecho, se daba a los párrocos dos meses para incorporarse a sus parroquias de manera habitual y residiendo en ellas

110 “... eren venguts a ynquetar tres novicis que yahavia en el monastir y principalment hu que es dia fray carpí fill de un semoler que estava en lo carrer de en bou y los tres diables se nomenaven la hu trenca cosetes yl altre maymonet y lo altre tans de garrofet y molts vehins son estats en companya de dits religiosos per acompanyarlos yls diables los fien molt gran dany que nols dexaren plats ni escudelles ni obra de terra quels aprofitas y dimats entre nou y deu hores del mati dich a 26 de març frare pere de sant francés ne conjurava y llançà los dos y al punt que els llançà plogué pedra y aygua...” *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia*: dietario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629) / transcripción y prólogo de Vicente Castañeda Alcover (Madrid : [s.n.] 1934) pág.48.

111 Simonía: (De *Simón* Mago): Compra o venta deliberada de cosas espirituales, como los sacramentos y sacramentales, o temporales inseparablemente anejas a las espirituales, como las prebendas y beneficios eclesiásticos.
2. Propósito de efectuar dicha compraventa.
Real Academia Española: <http://buscon.rae.es>, julio 2010.

112 Guillermo Hijarrubia Lodaes: “Los tiempos del pontificado de Santo Tomás de Villanueva vistos por un poeta latino del siglo XVI”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, nº43 (Valencia: Centro de Cultura Valenciana, 1959) pág. 40.

- Obligatoriedad de dar misa un número mínimo de días y otras ordenaciones para el coro
- Prohibición de hacer negocios y comerciar
- Prohibición estricta del concubinato, so pena de suspensión de sacerdocio y sus beneficios
- Obligatoriedad de vestir túnica talar
- Obligatoriedad de controlar tanto censales como beneficios de las parroquias¹¹³

Todos estos asuntos siguieron vigentes en los años posteriores; la convocatoria de Concilios y Sínodos provinciales sería el sistema preferido para aplicar el Concilio de Trento en nuestro país, pues a causa del complejo contexto espiritual que venimos describiendo desde el inicio del capítulo la búsqueda de la eficacia a través de la proximidad con las parroquias era lo más adecuado:

“Con unas condiciones tan complicadas, donde además se insertaban las circunstancias propias de España —iluminismo, erasmismo, problemas de moriscos, intervención regia en asuntos eclesiásticos, rivalidad entre el clero secular y regular, bajo nivel moral de costumbres, necesaria reforma del clero, Inquisición, proceso de Carranza, etc. —, la aplicación de los decretos tridentinos necesitaba mucha prudencia.”¹¹⁴

Así pues, los dictados del Concilio de Trento en lo referente a la renovación de la práctica religiosa fueron incorporados mediante diferentes sínodos. El ya comentado de Santo Tomás de Villanueva puede ser considerado como un preámbulo a los convocados por Martín Pérez de Ayala en 1566 y los siete que Juan de Ribera convocó durante su largo pontificado (1569-1611), ya plenamente tridentinos.

El capítulo XVIII del Concilio de Trento aborda los asuntos referentes a la institución de los seminarios diocesanos y la limitación de las condiciones de acceso al sacerdocio para evitar la corrupción de la acción pastoral. Previo al sínodo de la diócesis valentina de Martín de Ayala, el mismo arzobispo convocó un concilio provincial que preparó con mucho cuidado para conocer las condiciones en las que debía comenzar a aplicar los decretos tridentinos. De manera somera, diremos que se celebró en cinco sesiones de las que para nuestro interés debemos destacar¹¹⁵:

- Obligación de los sacerdotes de ser examinados de ceremonias y canto, antes de celebrar la primera misa.

113 Las sinodales de Santo Tomás de Villanueva pueden consultarse en A. Llin Cháfer: “El sínodo diocesano de Santo Tomás de Villanueva”, en *Revista Agustiniiana* nº 26.1985. Págs.393-423. En el AD I: Trento Sínodos, hemos incorporado las órdenes de coro de 1558.

114 Primitivo Tineo: “La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal”, en *Anuario de historia de la Iglesia*. 1996. Págs. 244-245.

115 Sobre los sínodos celebrados en Valencia, hemos utilizado la información contenida en : Robres Lluch, Ramón: *San Juan de Ribera...* (1960) capítulo VII. Benlloch Poveda, Antonio: “Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI: Actas del II Symposium de Teología Histórica*. (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983) págs. 169-182. Cárcel Ortí, Vicente: *Historia de la Iglesia en Valencia, vol.I* (Valencia: Arzobispado de Valencia, 1986). Sínodos 1578-84-90, http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes. Junio 2010.

- Orden dentro del templo: prohibición de celebrar tres misas al mismo tiempo en el mismo altar.
- Comportamiento en el coro.
- Vida de los sacerdotes: vestimenta, uso de armas, prohibición de hacer negocios, relacionarse con mujeres y jugar.
- Prohibición de dar uso profano a las vestimentas sagradas.
- Obligaciones de los convertidos.

Este pequeño extracto incluye el asunto de los moriscos convertidos dada la importancia que éste tuvo en el reino de Valencia.

El sínodo de Martín de Ayala, convocado dos meses después del Concilio Provincial duró dos sesiones, de las que se produjeron las *Constituciones* con cincuenta y siete capítulos, y sólo cabe mencionar aquí que se retoma un asunto de interés para nosotras, como lo es el tratado por el sínodo de Santo Tomás de Villanueva: las “Ordenaciones pro Choro”¹¹⁶.

1.2.2 La llegada de Juan de Ribera a Valencia: reforma de la Universidad y escuela de Teología en Valencia

El asunto de la reforma de la Universidad se aleja bastante de nuestros intereses. No obstante, deseamos dedicar una pequeña sección a este asunto, dado que fue la primera actuación emprendida por Juan de Ribera a su llegada a Valencia, y nos permitirá comprender mejor la posterior fundación del Colegio, en relación con la Universidad de Valencia —debemos recordar que en ella se crea la primera Facultad de Medicina de España —, su Facultad de Teología, así como el Colegio de San Pablo fundado por los jesuitas.

A la llegada a Valencia del Patriarca en 1568, las tensiones entre l’*Estudi General*, actual Universidad de Valencia, y el Colegio de San Pablo, fundado por los Jesuitas Aaroz y Doménech en 1544, eran ya evidentes y duraban unos cuantos años. Para dirimir los conflictos, los jurados de la ciudad solicitaron al rey en 1570 una *Visita* para la Universidad. Felipe II nombró al Patriarca, y esta elección fue el detonante definitivo de un conflicto que se venía gestando hacía tiempo. Para resumirlo pero conocerlo, propondremos en unos puntos los sucesos que acaecieron y su sentido final:

1. Al realizar la *Visita*, Juan de Ribera juzga como mediocres las enseñanzas de Teología que se imparten en la Universidad: “Es cosa de lástima que hombres que en su vida supieron qué cosa es leer o oír, rijan esta Universidad. Y tanto más que tiene aparejo para ser buena, si estuviera en otras manos”¹¹⁷.

116 Ver AD I: *Trento Sínodos*.

117 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) pág.140. Es la transcripción de una carta fechada en 14 de enero de 1570 de Juan de Ribera a Bernardo Bolea, Vicecanciller del Consejo de Aragón, y se encuentra en la Biblioteca de la Academia de Historia de Valencia con signatura A10, fol.52.

2. Juan de Ribera se propuso cumplir las normas emanadas del Concilio de Trento en lo concerniente a Universidades. Desdeñaba la preparación y la práctica docente de los catedráticos de Teología en *l'Estudi General*, controlado por los Jurados de la ciudad, desdén que ya hemos comentado antes, sentía también el erasmista Jerónimo Conqués.
3. El Patriarca encontró en su visita que el Colegio de San Pablo impartía Teología con niveles académicos de gran calidad. Los jurados de la ciudad trataron de atraer a *l'Estudi* a los Jesuitas en 1565, ofreciéndoles dos cátedras, oferta que fue rechazada por éstos.
4. Desde 1563 *l'Estudi General* había prohibido a sus alumnos la asistencia a los colegios religiosos, monasterios y conventos. En 1567 los Jesuitas abren las puertas del Colegio de San Pablo a los estudiantes ajenos al mismo, lo que provoca la indignación de los jurados de la ciudad y los catedráticos de *l'Estudi*.
5. La *Visita* de 1570 es aprovechada por Juan de Ribera para tratar de reorganizar las enseñanzas de Teología conforme el mandato del Concilio de Trento, en cuya quinta sesión ordena que se funden seminarios y escuelas de teología y que los profesores de las cátedras fundadas hayan de ser aprobados por el obispo de la diócesis. La transcribimos en el apéndice documental AD I: *Trento Sínodos*, dado que es interesante conocerla para comprender las motivaciones prácticas del Patriarca a la hora de fundar el Colegio de Corpus Christi.

Es obvio que la formación de Ribera, su opinión negativa de los estudios de Teología de la Universidad de Valencia y la aplicación de los dictados tridentinos no haría sino ahondar el problema, dado que las *Constituciones* de la misma de 1561, permitían a los Jurados de la ciudad nombrar a los catedráticos, y también prohibir a sus estudiantes el salir a tomar lección a otras escuelas.

Hay que resaltar el hecho de que estas decisiones fueron siempre tomadas bajo el asesoramiento de catedráticos y rector de *l'Estudi General*, que había sido fundado por iniciativa de la Ciudad y permanecía por tanto bajo su control, siendo considerada "...sin duda una de las primeras universidades hispánicas de la época..."¹¹⁸.

Desconocemos los términos en que se presentaron las exigencias del Patriarca en lo referente al nombramiento de profesores, pero lo cierto es que el rechazo causado en la universidad provocó el encarcelamiento de varios catedráticos el 10 de agosto de 1570. Durante la misma noche comenzaron a aparecer pasquines contra el arzobispo Ribera, lo que hizo pensar a las autoridades que se trataba de amigos de los presos. Felipe II intercedió por éstos sin éxito; los catedráticos fueron liberados en marzo de 1571, con la prohibición expresa de predicar y confesar. A mayor escarnio de *l'Estudi* ese mismo mes el Papa Pio V promulgó un Breve concediendo el derecho especial de la Compañía a impartir docencia y a cualquier estudiante de teología, incluyendo a los alumnos de la Universidad, a acudir a éstas.

118 Sebastián García Martínez: "San Juan de Ribera y la primera cuestión universitaria" en *Contrastes: Revista de historia moderna*, vol.1 (1985) pág.4, para una visión crítica del asunto.

En agosto de 1571, volvió a aparecer en las calles de la ciudad una lluvia de pasquines que provocó la intervención de la Inquisición. Hubo investigación, denuncias y confesiones diversas, pero el conflicto quedaba sin resolver, dado que el Patriarca tenía especial interés en hacer prevalecer el derecho del Colegio de San Pablo de la Compañía y otros colegios a enseñar Teología a todo aquél que acudiera y los Jurados de la ciudad por el contrario, defendían la exclusividad de la Universidad.

En medio de estas trifulcas la ciudad aprovechó para solicitar y recibió una bula de Sixto V para crear dieciocho pavordías¹¹⁹ universitarias que quedaran bajo su control aunque sufragadas por la catedral: seis de Teología, seis de Cánones y seis de Leyes. Ello desagradó lógicamente al arzobispo Ribera, aunque en este punto no tuvo ya más remedio que conformarse con el estado de cosas y dedicar sus esfuerzos a pacificar la diócesis. A partir de ese momento, en 1585, ejerció una acción conciliadora hasta 1609: la expulsión de los moriscos le supuso también un enfrentamiento con la nobleza valenciana, que se opuso con firmeza.

Su deseo de congraciarse con el clero valenciano que había defendido los derechos de la Universidad le llevó a mantener una actitud algo corporativista, reflejada en el sexto sínodo de 1599, donde las diferentes corruptelas a las que se trataba de dar fin fueron excluidas de las actas, lo que podría cuestionar el éxito de la reforma, al menos parcialmente. Demostrar esta hipótesis exigiría otra tesis doctoral muy alejada de nuestros intereses, pero los sínodos del siglo XVII, de los que también abordaremos algún asunto, incidirán en la misma. Pese a ello, la revisión del conflicto es necesaria para comprender el entorno sociopolítico de la fundación del Colegio, bajo los dictados de la contrarreforma tridentina, algunos de los cuales no pudieron ser aplicados a la Universidad. Dice Sebastián García Martínez:

“La íntima vinculación del municipio, todavía más intensa que la registrada en otros centros universitarios de la Corona de Aragón, no puede ser descalificada so capa de contubernios oligárquicos, intrigas de camarillas o privilegios anacrónicos, sino que era algo consustancial con *l'Estudi y conditio sine qua non* de su propia existencia. Contra este valladar habrían de estrellarse todos los esfuerzos del Patriarca, lo que motivaría, en definitiva, el fracaso de sus amagos intervencionistas.”¹²⁰

A pesar de estos conflictos, el Patriarca cuidó las relaciones con la Universidad en años sucesivos; su Colegio Seminario fue situado enfrente de *l'Estudi General*, en el que costeó la

119 Las pavordías del Principado de Cataluña y el Reino de Valencia, eran en origen administraciones que se encargaban de gestionar un conjunto de bienes pertenecientes a un monasterio o catedral; solían ser doce, y cada una ostentaba el nombre de un mes del año. El pavorde de cada una de ellas, debía mantener a los canónigos en el mes correspondiente al nombre de su pavordía. En Valencia concretamente, se podían otorgar pavordías a los catedráticos de derecho canónico, teología, o derecho civil. Dice Peset Reig: “En las facultades de Teología y de Derecho la modificación fundamental la constituyó la concesión por el Papa Sixto V de una bula en 1585 por la que se creaban, a cargo de las rentas decimales de la pavordía de febrero, dieciocho cátedras, que en función de su origen se denominaron pavordías. Su dotación supuso que, en adelante, una parte de las cátedras de teología y derecho correrían a cargo de la catedral, no sin algunos problemas”. Mariano Peset Reig: *Historia de la Universidad de Valencia. Vol.I: el Estudio General* (Valencia: Universitat de València, colección Cinc Segles, 1999) pág.80.

120 Sebastián García Martínez: “San Juan de Ribera y la primera cuestión universitaria”, en *Contrastes: Revista de historia moderna*, vol.1 (1985) pág.4.

apertura de una puerta —sita en la calle de la Nave —, enfrente de la puerta del Colegio, para que los seminaristas no hubieran de transitar por la calle a la hora de acudir a las clases de la universidad. También Navarro tercia en la explicación de tan largo conflicto, considerando que el Patriarca había mostrado preferencia por los Jesuitas debido al espíritu renovador de la *Compañía*:

“...es evidente que el Patriarca prefiere a los autores jesuitas que siguieron el espíritu más positivo, original y abierto de la primera escuela salmantina, cultivando la teología escolástica con un aliento bíblico-patrístico y siempre en referencia al contexto cultural de la época... Esta escuela jesuítica seguía el planteamiento más grato a Ribera de hacer teología a través de una estrecha síntesis de exégesis, patrística, escolástica, espiritualidad, filosofía e historia, y esto explica el favor que dispensó a los jesuitas en Valencia en sus luchas con el Estudio General.”¹²¹

Enterrado el conflicto con l’*Estudi General* tiempo atrás, en 1608 el Colegio honró a la Virgen de la Sapiencia, patrona del mismo, con la celebración de una octava que contaría con música de ministriles: “... a Andrés Castillo procurador de Pedro, Melchor, Baltasar y Vicente Castillo y Lucas Tárrega... por asistir los ministriles a cinco días del ochavario de nuestra señora dela Sapiencia... 8L 9S 7D”, “más se servirá pagar a Rafael Barceló diez sueldos y medio...10S 6D”¹²². En años sucesivos ya no hay menciones a tal solemnidad.

1.3 Los sínodos del Patriarca

A su llegada a Valencia, Juan de Ribera encuentra la situación arriba descrita; en sus escritos y sermones no encontramos las críticas vertidas que sus antecesores hicieran al clero valentino. Se trataba pues de un obispo que tras comprobar lo inútil del enfrentamiento con éste y con las oligarquías del reino, eligió la vía del tacto y la diplomacia para lograr los propósitos que el Concilio de Trento dictaba. Aunque no hay estudios actuales que certifiquen o pongan en duda sus logros, Robres y otros autores del segundo tercio del siglo XX opinan que su labor alcanzó el éxito precisamente por esta actitud conciliadora y pastoral: “Jamás tronará oficialmente contra los ministros de la Iglesia”¹²³.

Juan de Ribera dejó escritos pero sin publicar unos quinientos sermones; éstos, expresan a la perfección la orientación que dio a su tarea de renovar la vida religiosa valenciana: eligía los temas y los exprimía a conciencia, dedicando meses a cada asunto y sirviéndose del ejemplo

121 Miguel Navarro Sorní: “La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca” (2013) pág.232.

122 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 26-dic-1606. Suponemos que los ministriles tocarían en la misa. La Virgen de la Sapiencia se celebra el 25 de diciembre y su capilla, situada en la universidad frente el Colegio, fue proyectada por Pere Compte, artífice de la Lonja de Valencia, entre 1498 y 1499, aunque fue reformada en el siglo XVIII. Las indicaciones monetarias corresponden a las siguientes monedas valencianas: L=Libras / S=Sueldos / D=Dineros. Los dineros no se apuntaban aunque en este trabajo lo haremos siempre para mayor comodidad de lectura. Cada libra equivalía a 16 sueldos y cada sueldo a 20 dineros.

123 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) pág.195.

de las Sagradas Escrituras para desarrollar un ideario de manera accesible a los fieles. Escribe Ramón Robres en la edición de los Sermones:

“El Patriarca es un escriturista de cuerpo entero. Gusta preferentemente del sentido literal, y cuando toma la metáfora, no la distorsiona, dándole interpretación contraria... El rigor crítico, el amor a la *veritas hebraica* no le impide ver, como los humanistas, que la Biblia es el poema más grande, y la teología la poesía de Dios.”¹²⁴

Pensamos que la erudición bíblica del Patriarca tiene un trasfondo más complejo del propuesto por Robres, aunque compartimos la idea de que no gustaba de distorsionar la metáfora.

Antes de pasar a estudiar la fundación del Colegio y su capilla, necesitamos conocer los Sínodos de su episcopado, así como la música que se cultivó en ella.

Primer sínodo, 1578¹²⁵; puntos más relevantes:

- Vida de las parroquias y administración de los sacramentos.
- Días en que el párroco no podrá ausentarse de su parroquia, y control del número de parroquianos desde cuaresma y confesar en días señalados.
- Traslado del Santísimo Sacramento con especial reverencia la visita de los enfermos y evitar abusos en la administración de los sacramentos en los domicilios.

Liturgia

- Se dan indicaciones a las parroquias para la adquisición de procesional, ceremonial, ordinario y libros de canto. Se indica la luminaria para el altar mayor y se publican unas *Ordenaciones mandadas hacer por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor Don Juan de Rivera Patriarca...para que guarden los Vicarios de Choro, y las hagan guardar en todas las Yglesias deste Arçobispado de Valencia en el choro conforme al decreto del sínodo*. Estas ordenaciones son de gran interés para nosotros y las transcribimos completas en el apéndice documental¹²⁶.

124 Juan de Ribera: *Sermones. Edición crítica. Sermones de los tiempos litúrgicos I*. Primera transcripción de los originales autógrafos, notas y estudio preliminar por el canónigo profesor don Ramón Robres Lluch. (Valencia: ediciones Corpus Christi, EDICEP, 1987) pág.65.

125 Todos los Sínodos del Patriarca explicados aquí a excepción de los de 1594 y 1607, el último, los hemos consultado en *Synodus Diocesana Valentiae celebrata praeside... Ioanne Ribera, 1584* (Valentiae : apud Alvarum Francum [et] Gabrielem Ribas, 1594) Traducción del original en latín de Rafael Rivera.

126 AD I: *Trento Sínodos*.

Segundo sínodo, 1584

- Autorización para celebrar varias misas el día de difuntos, pero una tras otra y pausadamente.
- Obligación de los párrocos de enterrar cristianamente a los muertos encontrados en estado de abandono, en lugar de enterrarlos de noche sin acompañamiento del clero ni misa alguna.
- Se promulga el decreto XII sobre abusos en la celebración de la Misa y el canto del oficio divino: *In missa conventuali praefatio et oratio Dominica, cantu, non submissa voce proferantur-XII.*

“Estas fiestas que se celebran principalmente en la iglesia, debemos llevarlas a cabo con solemnidad. Por eso para evitar cualquier abuso en este asunto, prescribimos que por ningún motivo en los domingos y festivos en la misa conventual se digan el prefacio y la oración dominicales en voz baja sin canto: tampoco privaremos al oficio matutino del canto de antífonas y responsorios.”¹²⁷

Tercer sínodo, mayo 1590

- Orden de que se realice un sumario de las disposiciones de la Santa Sede, desde Pio V.
- Se aboga por una estricta observancia de la sagrada liturgia y por un comportamiento estrictamente respetuoso en los templos: resultado concreto de nuestro interés es el decreto XIII, por el que se prohíben las representaciones teatrales en los templos: *Ne fiant representationes in templis etiam honestae-XIII.*

“Aunque ya se ha decretado antes que no se deben representar en absoluto autos dramáticos en los templos, si no se hubieran aprobado previamente por el obispo, como esta iniquidad es, no obstante, propia de personas malvadas, para evitar en los templos muchas ocasiones de pecado, mandamos que no se den en los templos representaciones, incluso aunque sean de cosas honestas y que mueven a devoción. Que los rectores, los vicarios y el clero u otras comunidades, que permitan tales representaciones sean multados con dos libras.”¹²⁸

127 “Ea festa, quae in ecclesia precipue celebrantur, solenniter à nobis peragenda sunt. Quare ut aliqui ea in re abusus tollantur, precipimus, ne ulla ex causa diebus dominicis et festis in missa conventuali praefatio et oratio Dominica absque cantu sub misse dicantur: neq in matutino officio antiphonae et responsoria suo cantu priverentur.” *Synodus Diocesana Valentiae celebrata praeside... Ioanne Ribera, 1584* (Valentiae: apud Alvarum Francum [et] Gabrielem Ribas, 1594) fol.44. Traducción de Rafael Rivera.

128 “Quamvis fuerit iam antea decretum, nihil actionibus personarum repraesentari in templis debere, quod non fuerit prius ab ordinario approbatum: quia tamen ea est improborum hominum iniquitas, ut hoc etiam modo multe oriantur peccandi in templis occasiones, mandamus, ne ullae in templis representationes fiant de rebus etiam honestis, et ad devotionem moventibus. Rectores vero, Vicarij, aut clerus, alieve cõmunitates, quia eas representationes permiserint, duabus libris mulctentur.” *Synodus Diocesana Valentiae celebrata praeside... Ioanne Ribera, 1590* (Valentiae: apud Alvarum Francum [et] Gabrielem Ribas, 1594) fol.16. Traducción de Rafael Rivera.

Cuarto sínodo, octubre 1590

- Atendiendo a la sugerencia de la casa real de aliviar la pobreza en que los clérigos regulares se hallaban, Juan de Ribera propone unos estipendios para las diferentes celebraciones litúrgicas.
- Insiste en la necesidad de solemnizar las misas cantadas, e indica en un tratado las vestimentas y salario de los acólitos.
- Promulga las *Regulae pro Missae Solemnis*: da instrucciones precisas sobre cómo realizar las ceremonias del misal romano, desde la propia celebración de la misa, incluyendo horarios y orden para sentarse, hacer genuflexión y en general el estar, también en el coro. Otro aspecto del que trata es la vestimenta. Interesante para ver la etiqueta durante el canto de los oficios y la misa: *De ordine standi sedendi et genuflectendi in choro*.
- Quinto sínodo, 1594. No han quedado manuscritos ni impresos de la época¹²⁹
- Prohíbe el traslado de imágenes religiosas de las cofradías para celebrar fiestas sin concurso parroquial y otros excesos en las festividades más importantes, en las que el lujo y la ostentación son vistas como un gran escándalo por el Arzobispo, así como por el peligro de caer en la superstición por el abuso de dichas prácticas.

Sexto sínodo, 1599¹³⁰

- Para lograr la definitiva reforma del clero, se pidió a los participantes que pusieran por escrito los abusos, excesos y corruptelas que conocían y las propuestas de corrección a los mismos. Todas ellas se trataron en las sesiones del sínodo, aunque el Patriarca evitó que se aireasen los asuntos más escabrosos y que constaran por escrito.
- Prohibición de entrada en el coro a seglares.
- No cobrar a los moriscos por el capillo y la vela para bautizar a sus hijos.
- Los Visitadores¹³¹ podrán multar a los curas que sean negligentes con su deber de enseñar el catecismo.

Séptimo sínodo, 1607: sólo queda un manuscrito en la catedral de Valencia. Citaremos a Robres, en la única referencia que hemos podido encontrar:

“Mientras el sacerdote celebra el santo sacrificio no debe ser perturbado en manera alguna ni ser inducido a que se apesure. Ningún otro sacerdote se le acerque al altar para disponer las vinaje-

129 La información procede de Antonio Benlloch Poveda: “Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI: Actas del II Symposium de Teología Histórica*. (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983) págs. 169-182.

130 Antonio Benlloch Poveda: “Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI...* (1983) págs. 169-182.

131 También veremos el origen y función de la *Visita* más adelante.

ras, el cáliz o el misal porque vaya a celebrar a continuación. Déjese al celebrante en su paz hasta que se despoje de los sagrados ornamentos en la sacristía.”¹³²

Sobre este último sínodo cabe añadir según Benlloch Poveda,

“...se legisla contra la simonía y contra la mala administración. Se insiste sobre la purificación de las costumbres: de los sacerdotes, seculares, y en las representaciones de lo sagrado (imágenes). Tiene en cuenta la pobreza del clero, regula los ingresos, y muestra preocupación por los pobres: Ordena, una vez más, los entierros y prohíbe las figuras astrológicas.”¹³³

Sin duda los temas se desarrollan a lo largo de los sínodos, pero también se repiten a lo largo del siglo XVII: ello indica algunos asuntos nunca fueron resueltos completamente, como la danza, el uso de la lengua romance en los cánticos de oficios y liturgia, y en general las manifestaciones de piedad popular en el culto religioso dentro de la iglesia, todo este asunto de nuestro interés.

1.4 Fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi

La fundación del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, edificio del que supervisó las obras con detenimiento y primor, y en el que invirtió su fortuna personal, son el reflejo del ambiente post-tridentino, pero también del propio carácter de su fundador, cuya religiosidad difiere sin oponerse, a la de sus coetáneos San Juan de la Cruz, o Santa Teresa de Jesús: “... a él debe el cambio que experimentó la Valencia laicista del siglo XVI por la Valencia devocional del XVII cuyas costumbres y manifestaciones piadosas aún se aprecian en nuestros días en múltiples muestras culturales y folclóricas de sugerente contenido”¹³⁴.

El carácter estricto de Juan de Ribera se mantuvo fiel a los mandatos del Concilio de Trento —exaltación del culto a la Eucaristía, a la Virgen y los Santos —, dando vida a una institución de extraordinario rigor, tanto en lo litúrgico como en lo que a la formación de sus seminaristas se refiere; la dedicación al Santísimo Sacramento, fue probablemente una de sus primeras motivaciones, como sugiere en las Constituciones:

“... como quiera que antes de comenzarla a edificar, y después, siempre ayamos dedicado al SANTISSIMO SACRAMENTO los trabajos, y gastos que en esto se han ofrecido; confiado en este mismo Señor, que mediante ella, la favorecerà, y ampararà con su divina protección, dando gracia a los que la han de gobernar, para que procuren el mayor servicio suyo, y bien de los que han de ser gobernados, y a todos los demas que han de hazer ministerio en ella...”¹³⁵

132 Ramón Robres Lluch: *San Juan de Ribera...* (1960) pág. 236.

133 Antonio Benlloch Poveda: “Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales...* (1983) pag.182. “Simonía: Compra o venta deliberada de cosas espirituales, como los sacramentos y sacramentales, o temporales inseparablemente anejas a las espirituales, como las prebendas y beneficios eclesiásticos” <http://buscon.rae.es> marzo 2015.

134 Fernando Benito: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991) pág. 16.

135 Juan de Ribera: *Constituciones del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610*. Reimpresión de la edición de Bernardo Nogués de 1661 (Valencia, 1896) capág. XXXII pág.45.

La personalidad del Patriarca tuvo un gran influjo sobre la vida religiosa de nuestra ciudad; mantuvo estrecha relación con la corte de los reyes Felipe II y III, el cual precisamente contrajo matrimonio con Margarita de Austria en 1598 en Valencia, acontecimiento para el que el Patriarca hizo adquisiciones de vestimenta y enseres que se continuaron utilizando durante un largo periodo de tiempo para los actos más solemnes del Colegio-Seminario.

Hemos avanzado en el tiempo relatando la llegada del nuevo arzobispo a Valencia, para ver después los sínodos que presidió, porque es de gran importancia comprender el contexto en que se llevó a término la fundación del Colegio; desde la propia creación de la Capilla abordaremos las reformas que el Concilio de Trento propuso para el canto litúrgico así como el origen, muy antiguo, de los debates en torno al asunto de la música y la danza en la iglesia, muy bien descritos en numerosos concilios, sínodos diocesanos y otros escritos.

La fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi fue una empresa larga en el tiempo e inversión económica. Primeramente se erigió la iglesia y en seguida el edificio anexo con el Colegio. Capilla y Colegio son una misma institución, la del Colegio-Seminario, pero gobernadas por *Constituciones* diferentes: nos interesa especialmente la de la Capilla por la música, pero abordaremos también algunos aspectos de las del Colegio que puedan proceder.

Hay una gran cantidad de documentos de la época que utilizaremos para tejer una historia musical de la Capilla; sin embargo, antes desgranaremos de manera concisa la cronología de la construcción del edificio con su Iglesia y el Seminario. Cabe repetir que la fundación se debe al cumplimiento del mandato del Concilio de Trento en su sesión XXIII, capítulo decimoctavo del decreto de Reforma (*Se da el método de erigir seminario de Clérigos, y educarlos en él*) que hemos incluido en el primer apéndice documental¹³⁶.

Al heredar de su padre, muerto en 1571, una cuantiosa fortuna, Juan de Ribera dispuso de los medios para iniciar esta compleja empresa, que en muchas diócesis no pudo llevarse a cabo precisamente por la falta de medios económicos. Comenzó con la adquisición de casas en 1580 para solares, en la calle de la Nave, justo enfrente de *l'Estudi General*: poco más tarde, en 1583 firmó la carta de fundación, y le fue concedida bula papal por Gregorio XIII en 1584.

Las obras de la Capilla se iniciaron en 1586 y no finalizaron antes de 1609 —atendemos al mueblaje completo del coro y otras estancias—, con la obra de las celdas para los colegiales, aunque aún no estaban finalizados los aposentos de los infantillos:

“A Guillém Roca por las manos de nueve seldas con sus alcobas que ha hecho en quarto alto del colegio que cahe a la parte de la cruz nueva, y de las demas obras hechas en dicho quarto, y por las manos madera, cal yeso y demas pertrechos de dos aposentos hechos en la casa en que han de estar los infantillos segun un memorial aparte, 37L 11S 8D”¹³⁷

136 AD I: *Trento Sínodos* Fuente: Documentos del Concilio de Trento <http://multimedios.org/docs/d000436/p000004.htm#3-p0.11>, mayo 2010.

137 AD IV *LiFa* n° 286, 130-oct-1609.

La construcción del Seminario se retrasó hasta 1611, después del fallecimiento del Fundador. La institución había tenido lugar el 14 de marzo de 1583, colocando la primera piedra el 30 de octubre de 1586. La capilla fue contratada en 1590 y su decoración con pinturas y fabricación del órgano tenía lugar a partir de 1603. El coste total de la obra según Ramón Robres, fue de 262.539 libras¹³⁸. A estas cuentas añadimos la información de Jaume Cristòfol Ferrer, notario del Patriarca y procurador del Colegio, que es citada por Robres¹³⁹:

Cuadro 1

49 casas para la fábrica	18.916 L
Edificación	262.539L
Adorno de las sagradas reliquias	125.500
Renta suficiente para el Colegio y Capilla	15.526
Rentas de Alfara, Burjasot y otros lugares comprados para el Colegio	340.000

La planificación del edificio no fue un proyecto inicial unitario, sino más bien la construcción de diversos edificios pensados para una función específica cada uno, que fueron ensamblados, por así decirlo, con el concurso de varios constructores. El propio Juan de Ribera supervisó los trabajos con el asesoramiento de sus colaboradores, el más importante de los cuales fuera Miguel de Espinosa, obispo de Marruecos y auxiliar de Valencia. Espinosa llegó a Valencia con el Patriarca desde Badajoz, fue jefe de la obra del Colegio, y primer Rector aún antes de su inauguración.

Desde el punto de vista arquitectónico, el Colegio y la Capilla son representación de las corrientes arquitectónicas renacentistas, basadas en los tratados de Vitrubio, Alberti y Serlio entre otros. El propio Patriarca recuerda en las *Constituciones* que el Colegio e Iglesia, estaban fundadas a semejanza de lo que Dios había previsto y ordenado con detalle:

“Y pues en lo que era sombra puso Dios tanto cuidado, señalando el número y calidades de los ministros, ordenando leyes en la manera de sacrificar, y disponiendo quanto pertenecía a la fábrica y estructura del templo; justo será, que a imitación de aquello, hagamos nosotros lo mismo, concurriendo sin comparación, mayor razón y causa.”¹⁴⁰

Para las cuestiones de cantería prestó sus servicios el constructor valenciano Guillem del Rey en el claustro y la iglesia, dejando elementos propios de la tradición valenciana, como las bóvedas de ladrillo y las refinadas técnicas de estereotomía¹⁴¹. El arquitecto Gaspar Gregori,

138 Fernando Benito: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991) pág.16.

139 Robres Lluch, Ramón: *San Juan de Ribera...* (1960) pág. 263.

140 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) capág. 3 pág.7.

141 La estereotomía es el arte de cortar la piedra y la madera, para después ensamblarla a la perfección. Desde el

muy activo y reconocido en nuestra ciudad durante toda la segunda mitad del siglo XVI —y que ya había prestado sus servicios al Patriarca para obras en la Catedral y en el Hospital General entre otras —, supervisó la primera etapa de las obras. A su muerte en 1592, fue sustituido por Francisco Figuerola. La iglesia, toda cubierta de pinturas al fresco,

“Es uno de los elementos más destacables del Colegio y significa la aparición en Valencia de un nuevo modelo eclesial que rompía con la característica tipología medieval de iglesia parroquial. Siguiendo las directrices contrarreformistas de las *Institutiones fabricae* de Carlos Borromeo, adopta la planta de cruz latina, cúpula con cimborio con linterna en el cruce, espaciosa nave central de dos tramos con capillas laterales poco profundas, un tercer tramo que corresponde al coro alto a los pies. La capilla mayor con cabecera plana, al estilo escurialense, prescinde de la tradicional forma poligonal. Esta forma se amoldaba a las exigencias del fundador, que no quería una iglesia que sobresaliese al modo parroquial, sino una capilla con acceso exclusivo por el vestíbulo.”¹⁴²

La importancia de la Iglesia desde nuestro punto de vista, consiste precisamente en el tema tratado por la autora citada arriba: el programa iconográfico. Los frescos, que cubren completamente su interior, abordan el tema eucarístico desde diversas vertientes, pero siempre dentro de la orientación contrarreformista. Encargados a Bartolomé Matarana (Génova ca.1550- 1625), este pintor vivía en Cuenca desde los años setenta, y durante su estancia en Valencia trabajó exclusivamente para el Patriarca, rodeándose de numerosos ayudantes para la realización de tan extenso trabajo.

Sin entrar en detalles, describiremos el plan iconográfico de la Iglesia, indicando que las capillas tienen también el suyo propio:

- Cúpula: Recogida del Maná (Ex.16, 1-12).
- Tambor de la cúpula: Profetas Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Baruch, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Miqueas, Nahum, Habacuc, Jonás, Ageo, Zacarías y Malaquías, emisarios de la Antigua Ley.
- Pechinas de la Cúpula: los cuatro Evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan, emisarios del Nuevo Testamento y Cristo.
- Capilla Mayor: con la advocación del Corpus Christi, aparece la Adoración de la Eucaristía por los Santos, y la frase del Gén. 27, 37: *Tibi post haec fili mihi, ultra quid faciam (Hijo mío, ¿qué puedo hacer por ti después de esto?)*.
- Altar Mayor: a ambos lados, San Pedro y San Pablo pilares de la Iglesia Romana. Se accede al Presbiterio mediante una escalinata.

siglo XV, una importante tradición de picapedreros ha dejado en la ciudad de Valencia extraordinarios ejemplos de esta técnica; aún hoy la podemos contemplar en la Lonja de la Seda, las Torres de Quart, el Convento de Predicadores y más tarde, en el propio Colegio de Corpus Christi.

142 Carmen Rodrigo Zarzosa: “Un programa iconográfico entorno a la eucaristía” en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, vol.2 (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003) pág. 739.

- Capilla Mayor: en sus muros laterales se representan los martirios de San Mauro a la izquierda, y San Andrés a la derecha, ambos patronos de la Capilla.
- Crucero: a un lado martirio de San Vicente Mártir; al otro predicación de San Vicente Ferrer en Caspe y la entrega de la reliquia del santo a Juan de Ribera en 1601, entre otros episodios.
- Bóvedas del crucero: las Virtudes Teologales y Cardinales, para guiar a los fieles a la salvación. Hay también Sibilas y ornamentación variada de estilo renacentista.
- Bóvedas de la nave: ángeles portadores de filacterias y racimos, espigas, panes, cálices, la hostia y el cordero, que exaltan el misterio de la transubstanciación.
- Pie de la nave: representación de la Encarnación.
- Coro: representación de Dios Padre y ángeles músicos.

Además, las cuatro capillas que dan a la nave presentan iconografía alusiva a su advocación: de la Virgen de la Antigua que también se venera en la catedral de Sevilla, de Todos los Santos —hoy día de San Juan de Ribera—, de las Almas, y de San Vicente Ferrer.

La última cena de Ribalta, pintada en 1606, preside el altar mayor. Una complicada tramoya descende el cuadro todos los viernes para presentar un Cristo crucificado procedente de Silesia donado por Margarita de Cardona, y que data de 1500 y que se halla tras tres cortinajes¹⁴³.

A la derecha del acceso al Claustro y Colegio se encuentra la Capilla del Monumento, en la que hoy en día aún se celebran los oficios y misa cantados. Fue edificada para instalar el Monumento de Jueves Santo y celebrar así los Jueves del Patriarca, que describiremos más adelante. El plan iconográfico, extraído principalmente del Antiguo Testamento, alude al sacrificio de la cruz. Hay allí una copia de *La oración en el huerto* de Antonio Campi, una interesante talla de Cristo yacente de Gaspar Giner (1608)¹⁴⁴, estando el altar presidido por una Inmaculada de Gregorio Fernández (1639)¹⁴⁵. También son muy valiosos los tapices flamencos con escenas del Antiguo Testamento, herencia del padre del fundador.

Finalmente, es también una parte importante del edificio el claustro: edificado por Guillém del Rey, labrado con piedra de la región y recubierto de un zócalo de cerámica de Manises, como el resto del edificio. Con dos pisos con veintiséis arcos cada uno, rematados por cincuenta y seis columnas de mármol de Carrara, que fueron compradas a D^a Ana de Portugal y Borja, viuda del duque de Pastrana. El diseño del claustro sigue los modelos clásicos preconizados por Vitrubio, y respeta la superposición de órdenes.

143 Quizá es de esta *invención* que se tomó la idea para la realización del altar de la Sagrada Forma en el Monasterio del Escorial, cuyo tabernáculo contiene una sagrada forma, que procedente de los Países Bajos, fue entregada a Felipe II en 1594. Para cubrir dicho tabernáculo con el mismo mecanismo que el cuadro de Ribalta en el Patriarca, Claudio Coello (1642-1693) pintó el famoso cuadro *La Sagrada Forma* entre 1685 y 1690.

144 La cual sirvió para la ceremonia del *Entierro de Cristo* que en el Colegio no se instituyó hasta 1692.

145 Por esta razón esta capilla recibe a menudo el nombre de “capilla de la Inmaculada”. Esta talla fue donada por la condesa de Castro María Enriquez de Ribera, sobrina del Patriarca.

En los cuatro ángulos del claustro se encuentran cuatro armarios de madera policromada, cada uno de los cuales tiene en su interior un lienzo con imágenes alusivas al Santísimo Sacramento. Es ante ellos que paraba la procesión con la custodia, para bailar una danza y recitar una *Alabanza al Santísimo Sacramento*, lo que en la música de las *Danzas* identificaremos como los *Benditos*.

Cabe mencionar aquí la torre campanario —donde aún hay bien conservada en un cajón la *matraca* para la Semana Santa —, en el que hay ocho campanas¹⁴⁶:

- Campana *de l'hora* (en la espadaña del reloj), 1599.
- La Xerra, la Xerreta (sala alta de campanas), 1603. Fundidor Vicent Martínez.
- El Vicent (sala baja de campanas), 1603. Fundidor Vicent Martínez.
- La Despertadora o Bàrbera, 1603.
- Campana *de la mitja* (espadaña del reloj), ca.1605. Fundidor Vicent Martínez.
- El Mauro, (sala baja de campanas), 1606. Fundidor Vicent Martínez.
- El Peret o Cu-cú, (sala alta de campanas), 1678. Fundidor Galant.
- La Morlaneta, (sala alta de campanas), 1678. Fundidor Galant.

Además, en 1889 se hizo L'Andreu y en 1914 El Beato, ambas para la sala baja

146 Para documentación gráfica y sonora <http://campaners.com/php/fonedor.php?numer=1544> y <http://www.campaners.com/php/campanar.php?numer=463> febrero 2015. Hay que destacar que el gremio de campaneros de Valencia surgió de la *colla* de campaneros del Patriarca en 1988.

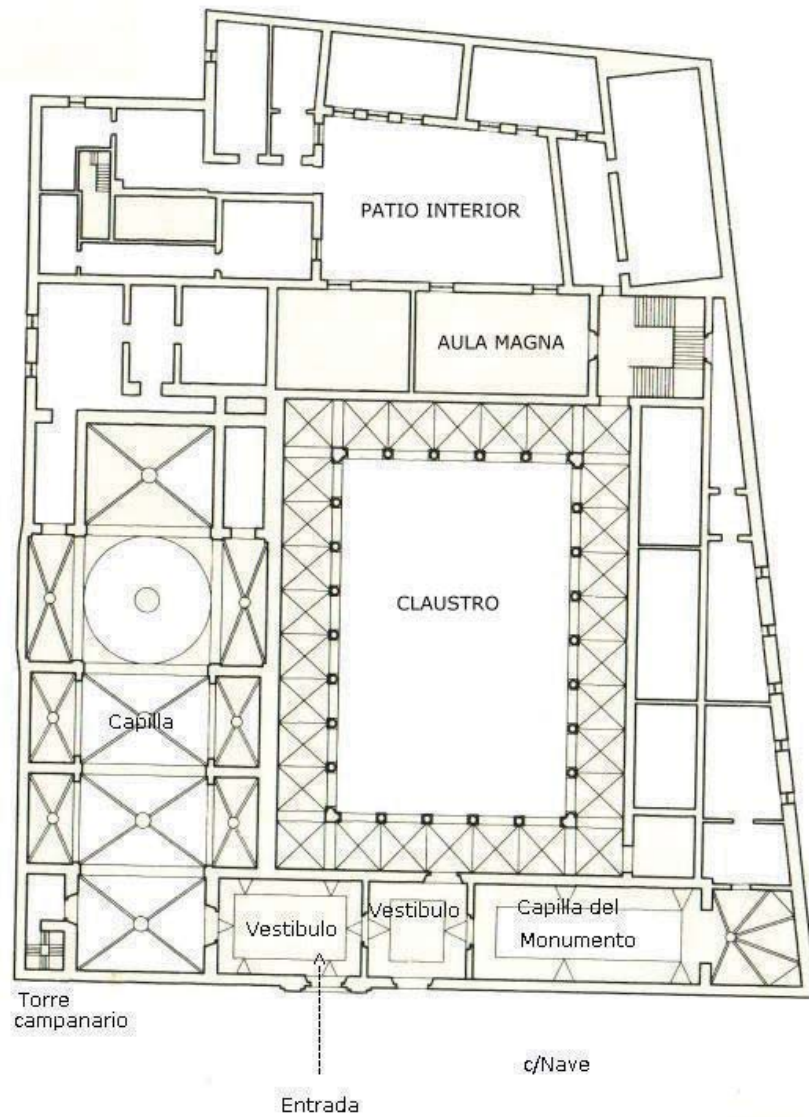


Figura 1: Plano de la Iglesia y Colegio-Seminario de Corpus Christi.

1.5 Las Cortes de 1604 del rey Felipe III y el traslado del Santísimo Sacramento desde la Catedral a la iglesia del Colegio con su presencia

El Patriarca aprovecha la celebración de Cortes en nuestra ciudad entre el 9 de enero y el 20 de febrero de 1604, con la presencia del rey Felipe III, para trasladar el Santísimo Sacramento desde la catedral a la iglesia del Colegio el día 8 de febrero, aunque ello no significa que las obras de albañilería, carpintería y elementos decorativos estuvieran finalizados. Consultando el Libro de Fábrica del Colegio-Seminario¹⁴⁷, comprobamos que en los inicios de 1604 estaban aún en construcción los órganos del coro, no estaban aún los retablos pictóricos principales, gran parte de la carpintería, ni por supuesto el armario grande para el relicario o las vestimentas y decoraciones de los altares y capillas.

Así pues, el traslado en febrero de 1604, supuso la recta final de la obra de la iglesia, comenzando la vida de la Capilla y el Colegio algo más tarde, en 1605, con la consagración de la iglesia el día 17 de enero, y la inauguración del culto el 6 de febrero siguiente. La actividad en la Capilla desde los primeros días de 1605 queda reflejada en el primer libro de gastos del archivo de la sacristía, y las hojas de pago a los capellanes con salario¹⁴⁸, así como las hojas de las distribuciones, que veremos algo más adelante en nuestro estudio, junto a otros documentos.

1.5.1 La celebración de cortes en Valencia

La tradición política castellana, que desde el Fuero Real de Alfonso X el Sabio (1221-1276) había tratado de dar preeminencia al poder real frente a las Cortes, permitió a éste acudir a formas de recaudación y captación de dinero sin necesidad de pasar por las cortes, como por ejemplo las *pragmáticas*¹⁴⁹, de corte claramente autoritario, en la línea en que las monarquías europeas caminarían a lo largo del siglo XVII. En la corona de Aragón, al mismo tiempo y precisamente desde el reinado de Jaume I (1208-1276), suegro de Alfonso X, la reconquista había avanzado rápidamente hacia el sur desde el principado de Cataluña y el reino de Aragón hacia el actual reino de Valencia, y también hacia Mallorca. La necesidad de estructurar una sociedad cristiana y sujeta a los designios de la corona, además de la tradición propiciada por la unión política de Cataluña y Aragón, hizo que Jaime I hiciera de cada territorio un reino, nombrara allí sus nobles y creara cortes y fueros diferenciados para cada uno, obligándose a celebrar cortes en todos y cada uno de ellos.

147 *Libro de gastos que se hacen en el Seminario que començo el Ilustrissimo Señor Patriarcha Arçobispo de Valencia A 6 dias del mes de Octubre, Año 1586. Puso la primera piedra su Señoria Ilustrissima a 30 dias de Octubre de 1586.* Archivo del Colegio-Seminario de Corpus Christi. En la actualidad con la nueva catalogación es: ACCV, *Libro de las cuentas de construcción y fábrica del Real Colegio de Corpus Christi, 1586-1610* Sig.264 ACC-SF-183c. Nuestra selección se encuentra en AD IV: ACCV LiFa.

148 Del año 1605 ha llegado a nuestros días la hoja de salarios correspondiente a la tercia de mayo a agosto.

149 Dice Josefina Mateu de las Pragmáticas: *Las disposiciones legales fuera de Cortes, constituían las Ordenanzas y Pragmáticas con fuerza de ley, sistema seguido por los Reyes Católicos y tanto alcanzó el número de aquéllas que en 1503 se publicaron a expensas del escribano Juan Ramírez con el fin de recopilación.* En Mateu Ibars, Josefina: "Pragmáticas, cédulas reales, instrucciones y otras disposiciones legales referentes a moneda en Castilla durante la Casa de Austria", en *La España medieval*, nº 3, 1982, pág. 9. La tradición, inaugurada por la reina Isabel de Castilla, continuó siendo de gran utilidad a sus sucesores.

Estas concepciones diferenciadas del ejercicio de gobierno, y también la mayor pujanza económica del reino de Castilla, hizo que éste soportara durante la primera mitad de siglo XVI un mayor peso contributivo merced a los servicios extraordinarios, las rentas ordinarias, la alcabala¹⁵⁰, y las tercias reales a las órdenes militares, que eran asumidos dócilmente debido a la gran expansión económica y crecimiento demográfico del territorio.

Ya durante el reinado de Felipe II esta situación comenzó a cambiar, haciéndose evidentes los signos de crisis hacia el final de la centuria, en que el estancamiento de la actividad agrícola y artesanal afectaron intensamente a la actividad comercial. Ello hizo que la casa real volviera la vista hacia los reinos periféricos, cuya tradición política y parlamentaria había hecho más difíciles los empréstitos a la casa real: la concepción pactista de la corona de Aragón, comprometía al rey al respeto de las leyes, costumbres, lengua y moneda del reino. Sobre este asunto dice M^aLluïsa Muñoz Altarbert:

“El pactismo caracterizó la vida política e institucional de la Corona de Aragón, y la institución que la encarnaba mejor eran las Cortes, representación máxima de los reinos. Generales o particulares, éstas condicionaban el servicio —prestación a la monarquía—, a la sanción real de los acuerdos de los brazos en Corte, sin la cual no conseguirían el rango de ley. En la medida que esto suponía un freno a las aspiraciones de las nuevas monarquías, éstas intentaban reducir las convocatorias y acudían a otras formas de recaudación como préstamos y donativos.”¹⁵¹

La cuestión del *servicio* está en la base de nuestro relato y en el origen de las Cortes celebradas en Valencia el año de 1604. Al igual que en el reino de Castilla, el poder real fue también en aumento en los territorios de la Corona de Aragón: en Valencia, además del virrey, los representantes reales en la diputación estaban muy controlados por la corona ya desde la finalización de las Germanías (1519)¹⁵². Gracias a este dominio parcial de los estamentos forales, Carlos I pudo permitirse no convocar nunca Cortes en Valencia, sino que lo hizo como Cortes Generales de la corona de Aragón en Monzón, en seis ocasiones. Así logró servicios equivalentes a 110.000 libras del reino de Valencia y logró mantener unas relaciones algo más distendidas después de 1525, superados los conflictos causados por las Germanías.

150 Alcabala: según la RAE, *Tributo del tanto por ciento del precio que pagaba al fisco el vendedor en el contrato de compraventa y ambos contratantes en el de permuta*. Se trataba de un impuesto real indirecto que gravaba las transacciones económicas, y que se retrotraía al reinado de Alfonso XI, siendo según algunos estudiosos, de origen árabe.

151 M. Lluïsa Muñoz Altarbert: *Las Cortes valencianas de Felipe III*. (València: Universitat de València, 2005) pág. 16.

152 Queda demasiado alejada de nuestros asuntos la revuelta de las Germanías, por lo que será más sencillo citar aquí a Furió: “... una revolta que conjumina diverses lluites paral·leles —la dels menestrals i el poble menut contra l’oligarquia urbana, la dels camperols contra els senyors, la de l’uniformisme cristià contra la singularitat musulman —i que s’emmarca dins l’ona de convulsions socials i d’alçaments populars que acompanyaren la primera gran crisi del sistema feudal...”. Traducción: “...una revuelta que aúna diferentes luchas paralelas — la de los menestrales y el pueblo llano contra la oligarquía urbana, la de los campesinos contra los señores, la del uniformismo cristiano contra la singularidad musulmana — y que se enmarca en la ola de convulsiones sociales y de alzamientos populares que acompaña a la primera gran crisis del sistema feudal... (en toda Europa)” Antoni Furió: *Història del País Valencià*. (Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1995) pág. 232. La traducción y el texto entre paréntesis son nuestros.

Con la llegada al trono de Felipe II volvieron a aparecer las tensiones debido a varias razones: primeramente el bandolerismo, que hacía estragos a lo largo de la costa mediterránea, y que en Valencia tomaba un marcado carácter popular y morisco en su primera etapa. La lucha contra este tipo de delincuencia fue aprovechada por la monarquía para aumentar su poder, y fue consiguientemente acusada por la nobleza de no respetar los fueros. En segundo lugar, la cuestión de los moriscos, que no asimilaban la cultura imperante ni por supuesto la religión cristiana, y la defensa de la costa frente a los constantes ataques de los piratas berberiscos y otomanos —como atestigua entre otros el famoso asalto a Cullera de Dragut en 1550—, favorecidos por los contactos que los piratas mantenían con la población morisca.

Los estamentos del reino solicitaron al rey la revisión del sistema defensivo y una mayor participación de los mismos en estas tareas, lo que incluía un desembolso económico grande para Valencia y también de recursos humanos, con los que se organizó la *milicia efectiva*, formada por diez mil hombres preparados para enfrentar cualquier ataque exterior.

Las tensiones entre los representantes forales y los reales en la lucha contra estos enemigos, provocaron la protesta generalizada de los estamentos, que durante las Cortes de 1585 alegaron transgresión de los fueros,- en valenciano *contrafur*-, lo que fue ignorado en gran medida por Felipe II. Ya no se celebraron más en el reino de Aragón durante su reinado, pese a lo cual Valencia contribuyó por segunda vez (la primera fue en 1574) a las arcas de la corona con 100.000 libras fuera de Cortes y de forma extraordinaria.

Poco a poco el sistema político foral quedó supeditado a los intereses de la corona, que controlaba la promoción de cargos en los estamentos del reino y postergaba la convocatoria de cortes, que sólo se lograba mediante la entrega previa por parte del reino de enormes contribuciones económicas a cambio de bien pocas prerrogativas.

Esta es la situación del país a la llegada de Felipe III al trono en 1598: la intensa relación con el reino de Valencia a través de su valido el Duque de Lerma, Marqués de Dénia y virrey de Valencia entre 1595 y 1597, hacía que los Estamentos esperaran poder resolver sus asuntos mediante la convocatoria de Cortes en el *cap i casal*, su capital.

La herencia que el nuevo rey recibía presentaba numerosos problemas, tanto en el orden político como económico: un vasto imperio con reinos que poseían leyes y privilegios independientes, una tesorería exhausta a causa de las innumerables campañas militares llevadas a cabo por Felipe II, gran desprestigio en el exterior y tensión con los diferentes reinos de la península ibérica a causa de la crisis y las diferentes campañas represivas llevadas a cabo por el segundo Austria durante su reinado, como ya hemos visto, a causa de los conflictos religiosos.

El doble enlace en Valencia de Felipe III con Margarita de Austria, y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto en 1599, fue el inicio de una serie de peticiones de celebración de Cortes por parte de los Estamentos, para abordar los problemas enumerados arriba, especialmente los ataques piratas de las costas del reino. La negativa o falta de respuesta por parte de la casa real fueron constantes, y hubo que esperar una mejor ocasión para renovar la petición.

A finales de 1601 las necesidades económicas de la corona, provocadas por los innumerables gastos y deudas heredadas de Felipe II, obligaron a la casa real a solicitar un donativo al reino de Valencia. No nos alargaremos entorno a las negociaciones del *servicio*, sino que nos remitiremos a la finalización de numerosas reuniones, escritos y dilaciones, que culminaron en un donativo por parte de la Generalitat, los prelados y particulares, los moriscos, algunas ciudades, villas y lugares del reino.

La cuantía total del servicio fue de 387.075 libras 10 sueldos, y de ellas cabe indicar que el Patriarca, que en 1602 fue nombrado virrey de Valencia, aportó al servicio de prelados y particulares un total de 15.000 Libras de las 21.675,10 que éstos habían ofrecido voluntariamente¹⁵³.

En el cuadro siguiente observamos el reparto del donativo. Altabert reconoce en su estudio no haber encontrado los criterios utilizados para asignar a los moriscos la entrega al rey de 60.000 libras, hecho cuanto menos curioso, si pensamos que habrían de ser expulsados al cabo de poco más de seis años (1609).

Cuadro 2

Servicio de 1602	
Generalitat	100.000 Libras
Ciudades, Villas y lugares del reino	205.400 Libras
Prelados y particulares	21.675 Libras 10 Sueldos
Moriscos	60.000 Libras
Total	
387.075 Libras 10 Sueldos	

La figura de Juan de Ribera como virrey de Valencia es ciertamente controvertida: la historiografía actual intenta con poco éxito demostrar que el Patriarca tuvo un papel poco menos que deshonoroso en la defensa de los intereses de nuestro reino. Si bien su actuación por lo que hace al problema del bandolerismo fue firme y consiguió detener la escalada de violencia que se vivía desde el virreinato anterior (del Conde de Benavente 1598-1602), lo hizo a costa del cumplimiento de los fueros, lo que le granjeó numerosas antipatías, especialmente en el brazo militar. Dice Altabert:

“Desde un principio, se ganó la malevolencia de los estamentos valencianos, lo que quedó puesto en evidencia en la reunión del estamento militar del 6 de septiembre de 1603, donde se consideraron las quejas constantes que habían surgido desde hacía tiempo, dado que el arzobispo, por su condición de virrey, no podía estar presente en el brazo eclesiástico. Apuntaban también que la

153 Las cantidades que consignamos aquí son las ofrecidas por M. Lluïsa Muñoz Altarbert en *Las Cortes valencianas...* (2005) pág. 38.

reparación de los agravios se hacía muy difícil o casi imposible por encontrarse en sus manos las jurisdicciones eclesiástica y secular. De la citada reunión salió el firme propósito de conseguir del rey “enviar virrey seglar de capa y espada.”¹⁵⁴

Como ya hemos visto en el conflicto del Patriarca con la Universidad, éste se mantuvo siempre dentro del ámbito de sus propios intereses pastorales y los de la casa real con un modelo político centralizado acorde a las nuevas tendencias de afición absolutista. No pueden sorprendernos sus dictámenes *contrafueros* e ignorancia de la tradición política del reino de Valencia, siendo que él mismo era un sevillano educado en Salamanca. Fue sin duda, un arzobispo al servicio de la casa real y su tarea pastoral contribuyó así a la metamorfosis cultural y espiritual de la Valencia renacentista a la barroca.

Hemos encontrado un interesante comentario en el libro de memorias de Jerónimo Pradas, monje agustino del convento de predicadores, donde se celebraron las cortes:

“Quando quitaron al Patriarca de Virrey. En el tiempo de las Cortes que se tuvieron en nuestro Convento de Predicadores de Valencia su Magestad por consuelo de los cavalleros tuvo por bien de descansar al Señor Patriarcha y Arçobispo Don Juan de Ribera del Officio de Virrey, el qual le avian regido un año, y cerca de dos meses muy bien.”¹⁵⁵

El tono de Pradas resulta un tanto eufemístico cuando apunta *...tuvo por bien descansar al Señor Patriarcha...* habiendo insinuado antes *...por consuelo de los caballeros.*

En el preciso instante en que se cerró el servicio, comenzaron a celebrarse reuniones de todos los estamentos con los diputados de la Generalitat para nombrar un embajador que fuera a Valladolid a suplicar la convocatoria de Cortes. Desde el primer viaje del embajador Cristóbal Sanoguera en julio de 1602, hasta la resolución real de convocatoria de Cortes, pasaría año y medio: el 23 de noviembre de 1603, los 3 estamentos recibieron por carta la convocatoria de Cortes, que tendrían lugar en la villa de Denia¹⁵⁶.

La elección de Denia no es casual: se trata de los dominios del duque de Lerma, valido de Felipe III, que gustaba de hacer alarde de su poder, además de procurarse siempre beneficios económicos en todas sus empresas. Francisco Gómez de Sandoval-Rojas y Borja (1553-1626), quinto marqués de Dénia y nieto de San Francisco de Borja, había mantenido desde antes de la

154 M. Lluïsa Muñoz Altarbert: *Las Cortes valencianas...* (2005) pág. 25.

155 Jerónimo Pradas, *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores que han sucedido desde el año 1603 hasta el de 1628*, Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, ms. 529. Rollo microfilmado nº 360, pág. 17 v.

156 Altarbert incluye en el apéndice documental de *Les Cortes valencianes...* (2005), la transcripción de las cartas enviadas por el rey a los Jurados de la ciudad (Archivo Municipal de Valencia Cartas Reales, h3-8, f.134v.) y a los estamentos del reino (Archivo de la Catedral de Valencia, 4849, s.f.) ambas fechadas en 23 de noviembre de 1603. Tras esta carta, el rey envió el 4 de diciembre de 1603 las convocatorias individuales a cada miembro de los diferentes brazos o estamentos, y reproduce la enviada al Patriarca como Arzobispo de Valencia (Archivo Real de Valencia, *Real Cancillería*, 516 bis, ff.3r a 8r.), que fue enviada idéntica a todos los demás.

muerte de Felipe II una estrecha relación con el príncipe heredero, que le valió su posterior y meteórico ascenso, como describe Elliott:

“El Marqués de Dénia era un hombre afable y de buen carácter, cuya primera preocupación era enriquecer a su familia y permanecer en el poder. Fue singularmente exitoso en ambos propósitos. Relativamente pobre en los tiempos en que comenzó a atraer el favor del rey, pronto se convirtió en un hombre inmensamente rico.”¹⁵⁷

Ni que decir tiene que el lugar elegido para la celebración de Cortes, no fue bien recibido en Valencia; el día 23 de diciembre llegaba a la capital el rey Felipe III, teniendo previsto el acto de apertura de las Cortes para el día 2 de enero de 1604. Comparecieron en Dénia dieciséis personas de los más de 192 convocados y el propio rey permaneció en Valencia, debido a los aguaceros, que hacían peligroso el tránsito por los caminos e imposible viajar bajo intensas lluvias:

“El señor rey subió al Miguelete. El martes día 30 de dicho mes de diciembre 1603, fue el señor rey a ver el Miguelete de la Seo, y subió arriba. Y ese día por la mañana se fue el regente Bañatos con procura del Vicecanciller a Dénia a prorrogar las Cortes para 10 del mes de enero, porque los nacidos no han visto jamás tantas aguas como han caído, que desde antes de San Dionisio ha llovido tanto que no se ha hecho este año la procesión de San Dionisio por haber tantos fangos y aguas.”¹⁵⁸

Finalmente, tras diversas gestiones para conseguir el traslado a Valencia, alegando las inclemencias del tiempo y el gasto que el desplazamiento en dichas condiciones supondría para la seguridad del rey y del resto de los asistentes, las Cortes se celebraron en el Convento de Santo Domingo, antiguo Convento de Predicadores, con una gran concurrencia.

Se tomaron decisiones de diferente envergadura y relevancia; el más importante proyecto aprobado fue el de dotar al reino de cuatro galeras para la defensa de la costa, que por deseo de la casa real debería adentrarse en el mar, fuera de los límites del litoral, aunque en realidad nunca acabó de concretarse.

Según Altabert, en estas Cortes se acordó un donativo del Reino de Valencia de 400.000 libras —100.000 de servicio ordinario y 300.000 más de extraordinario —, además de 62.095 libras para pagar a todos aquellos que hubieren trabajado en estas Cortes. De esta última cantidad, 15.000 libras acabarían en manos de Lerma.

157 J.H.Elliott: *La España Imperial, 1469-1715* (Barcelona: Vicens-Vives, 1998) pág. 301.

158 Pere Joan Porcar: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València. Dietari, 1589-1628*. (Antología) Selecció, transcripció i pròleg de Ferran Garcia-Garcia (València: Diputació Provincial, 1983) pág.48: “El senyor rei puja al micalet. Dimats dia 30 de dit mes de deçembre 1603, ana el senyor rei a veure el Micalet de la Seu, i pujà dalt. I eixe dia per lo matí anà el regent Banyatos ab procura del vicecanceller a Dènia a prorrogar les Corts per a 10 del mes de gener, perquè els nascuts no han vist mai tantes aigües com han caigut, que des de abans de sant Donís ha plogut tant que no s’ha fet este any la processó de sant Donís per haver tants fangs i aigües.” La traducción es nuestra.

Además del proyecto de defensa costera, otros cientos de asuntos fueron despachados en las sesiones que tuvieron lugar entre los días 9 de enero y 20 de febrero. Es mucho más elocuente el relato de Altarbert:

“Se presentaron también un total de 28 denuncias de contrafuero, número elevado que evidencia la política antiforal de las instituciones delegadas de la monarquía, y la defensa del reino frente al aumento del autoritarismo real. Todos los capítulos recibieron su decreto real, y no hay constancia de ninguna irregularidad en el procedimiento. La participación fue amplia, sobre todo del brazo militar, que se vio muy recompensado. El rey obtuvo el objetivo por el cual había accedido a la convocatoria: un buen servicio, que el pueblo interpretó como una traición de sus representantes.”¹⁵⁹

Así pues, el Patriarca, en sintonía con el poder real y sin olvidar los objetivos trazados desde el inicio de su arzobispado, a saber, la reforma de la religiosidad y la práctica litúrgica, mostrando simultáneamente al pueblo el poder de las instituciones reales, y a la corona, sus logros en la uniformización religiosa y cultural, así como su poder de convocatoria en torno a su obra: el Colegio-Seminario de Corpus Christi.

1.6 El traslado del Santísimo Sacramento desde la catedral a la iglesia del Colegio: procesión. Invenciones, máscaras y danzas

Si bien las obras de albañilería de la iglesia, claustro y otras estancias, estaban ya muy avanzadas —aunque no finalizadas—, y los frescos de la iglesia casi terminados, la dotación de la capilla con los órganos, facistoles, asientos para los capellanes y libros de canto, estaban aún en proceso de ejecución, junto a otros elementos decorativos de las capillas: vestimenta de altares, cortinas, tablas y cuadros con representaciones de santos y mártires, ornamentos de plata, el relicario grande y otros elementos que resultaría imposible detallar aquí. Todas estas cosas fueron organizándose en gran medida entre los años 1603 y 1609.

La celebración de la procesión y el traslado del Santísimo Sacramento desde la catedral a la iglesia del Colegio el 8 de febrero de 1604, obedece evidentemente a un deseo del Patriarca de mostrar al rey el éxito de su apostolado en Valencia, y al pueblo el poder real, del que el propio Juan de Ribera era parte activa y ejecutor.

Los diferentes documentos llegados a nuestros días corroboran esta idea y atestiguan el cuidado con que el acontecimiento fue preparado, ya que la planificación asemeja bastante a una entrada real, aunque en esta ocasión el rey había llegado a Valencia el 23 de diciembre anterior. Se espera la participación de algunos ciudadanos, como gremios y estamentos, cuidando de mantener su desarrollo dentro de la más estricta etiqueta y compostura, con las autoridades como máximos

159 M. Lluïsa Muñoz Altarbert: *Las Cortes valencianas...* (2005) pág. 27. En el lenguaje jurídico de las regiones catalanoparlantes del reino de Aragón, el término *contrafuero* hacía referencia a la infracción de un fuero o privilegio por parte del poder público.

protagonistas, y el pueblo como mero espectador que debía maravillarse ante tal despliegue de poder y riqueza¹⁶⁰.

Jerónimo Pradas¹⁶¹ relata la procesión en su libro de memorias, de gran interés, porque confirma las ideas expuestas arriba. El Patriarca ordenó una procesión a semejanza de la del Corpus, invitando a la totalidad de las parroquias valencianas y también a todas las de los alrededores a cuatro leguas de la ciudad. Explica que se señalaron premios para invenciones, danzas y tabernáculos, de todo lo cual hablaremos a continuación.

Continúa con la venida del Rey, que permaneció en el balcón del Consistorio —conocido en aquella época como *diputación*—, desde la salida de la comitiva de la catedral hasta la llegada de la custodia, bajo palio, en que se incorporó a la procesión junto a sus sobrinos y los grandes de España, duque de Lerma, de Medinaceli y de Alba, venidos con él a Valencia para la celebración de *Cortes*. El recorrido, que está detallado en la crónica en el AD II *Procesión* y al que acompaña un mapa¹⁶², era muy similar al de la procesión de Corpus Christi de la Ciudad, pasando frente a diversas casas nobiliarias y parroquias del centro de la ciudad. Sucedió que, de la misma manera que las Cortes se convocaran en Valencia para evitar viajar en un momento de grandes lluvias, éstas habían caído también en la ciudad; por ello muchos de los altares ricamente decorados y situados en diversos puntos del recorrido, hubieron de quitarse o al menos retirar los paños y decoraciones de plata más costosos: “... con haberse seguido la desgracia del golpe del agua que cayó del cielo al tiempo, que ivan en processión los oficios con sus vanderas, y invenciones, no por esso dexó la processión de passar á delante con los lodos que havia causado el agua que avia caido del Cielo...”¹⁶³.

Según explica Pradas, parece que la procesión comenzaba con los oficios, que ondeando sus banderas se hacían acompañar de invenciones, música y danzas venían seguidos de los *Gigantes*. A continuación, 900 religiosos de las órdenes regulares, ataviados con sus capas de brocado y llevando sus acólitos imágenes y relicarios, discurrieron por las calles con velas blancas que el Patriarca había regalado; les seguían los pueblos y tras ellos los clérigos con sobrepellices y

160 Para una reflexión entorno a la fiesta barroca en el que contexto que estudiamos, ver Teresa Ferrer Valls: “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Madrid: SEACEX, 2003) págs. 27-37.

161 Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de Predicadores de Valencia que an sucedido desde el año 1603, hasta el de 1628, observadas i escritas de mano i industria del R.P.Fr. Gerónimo Pradas, hijo de dicho convento que es el primero que fecha de copiar*. Universidad de Valencia Sig. BUV Ms.529. Hemos transcrito el relato de dicho documento, que fue publicado incompleto por Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Estudio histórico (Valencia: Imprenta Vives y Mora, 1904) págs. 58-61.

162 AD II: ACCV *Procesión* n°1 Pradas y mapa. El mapa es realización nuestra utilizando el del Padre Tosca de 1706.

163 Jerónimo Pradas, *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores...* Valencia ms. 529, fol. 18v. Este relato fue parcialmente reproducido por Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 59 AD II: ACCV *Procesión* n°1 Pradas.

mucetas¹⁶⁴ además de los clérigos con capa, todos en número de cuatrocientos; una cantidad de gente nada desdeñable, si incluimos a los fieles y los gremios.

Llegaba finalmente el Santísimo Sacramento precedido de música y no sabemos si quizá también de dos *máscaras* y una danza encargadas por el propio Patriarca como veremos a continuación; Juan de Ribera precedía a la custodia vestido de pontifical, seguido del rey, sus sobrinos y la nobleza grande de España. Hay que recordar aquí la estricta etiqueta que gobernaba la casa de Habsburgo, que velaba por mantener la figura real fuera incluso de la vista, creando así una sensación de poder más cercano a lo divino que a lo humano: “El monarca, como representante de Dios en la tierra, era colocado en el centro de un universo cuidadosamente diseñado para reproducir el orden armonioso de los cielos”¹⁶⁵.

Al llegar al Colegio, en cuyo acceso, situado en la Plaça de l' *Estudi General*, habían colocado un arco triunfal, sólo fueron autorizados a entrar los que acompañaban al Santísimo Sacramento:

“En llegando al Collegio á nadie dexaron entrar sino fue á aquellos que iban cerca del Santísimo Sacramento, y eran necesarios para concluir, y dar remate á la processión los demás se iban á sus casas. Las cosas particulares, y invenciones, que se hizieron en nuestra jornada, las podía poner por su orden, y concierto, el que emprendiese de hazer imprimir estas fiestas dela processión y cosas que se hizieron en el Collegio del Señor Patriarcha y Arçobispo de Valencia, que yo no lo escribo sino para memoria, como otras cosas, que emprendí de dexarlas escritas para los venideros.”¹⁶⁶

Lamentablemente para nosotros, ni Jerónimo Pradas pudo ver las danzas que los diferentes gremios presentaban —lógicamente como miembro de la congregación del Convento de Predicadores iría en la procesión—, ni hemos encontrado de momento ninguna impresión o crónica con el relato detallado de las invenciones, danzas y aderezos de la procesión, pese a la mención de este cronista.

1.6.1 Preparación del traslado: el arco triunfal en la Plazuela del Patriarca

El Colegio se ubica frente al edificio antigua de la Universidad de Valencia o *Estudi General* y la plaza donde se sitúa el acceso principal del Colegio recibía el nombre de *Plaza del Estudio General* hasta que en 1604 cambió a *Plazuela del Patriarca*. A la entrada de ésta por la vertiente norte se construyó un Arco Triunfal, por encargo del Patriarca, y por ello los recibos de los

164 Sobrepelliz: Vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan sobre la sotana los eclesiásticos, y aun los legos que sirven en las funciones de iglesia, y que llega desde el hombro hasta los muslos.

Muceta: Esclavina que cubre el pecho y la espalda, y que, abotonada por delante, usan como señal de su dignidad los preladados, doctores, licenciados y ciertos eclesiásticos. Suele ser de seda, pero se hacen algunas de pieles.

165 John H. Elliott: *España y su mundo* (Madrid: Alianza, 1992) pág.184. No obstante, esta etiqueta extremadamente rígida, era herencia de la Casa de Borgoña.

166 Jerónimo Pradas, *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores...* Valencia ms. 529, fol.19v. Este relato fue parcialmente reproducido por Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 61 AD II: ACCV *Procesión* nº1 Pradas.

gastos que ocasionó se encuentran en el ACCV: la estructura de madera del arco fue realizada por el carpintero Martín Domínguez con su cuadrilla de tres oficiales y un aprendiz, que no cobraba. Además, también trabajó con ellos un criado. Según el recibo, estuvieron siete días: no ha llegado ninguna mención al programa iconográfico inscrito en él, si lo hubo: "...mandará pagar a mosén Martín Domínguez carpintero...por veintinueve jornales que han trabajado siete días de esta semana en el Colegio del Patriarca mi Señor en hacer y acabar la portalada lo Arco Triunfante que ha hecho en la Plaza del Estudio General..."¹⁶⁷.

Francisco Sarramisa (en los recibos *Serramicha*), carpintero también, se encargó de realizar las decoraciones de madera en los que se incluirían alusiones al Colegio:

"Señor mosén Agorreta vuestra merced mandará pagar a Francés Serramicha ... por precio de seis vasos y seis chapiteles para el Arco Triunfante y docena y media de fulletas para añadir el montecillo dela casa del Cristo del Colegio del Patriarca mi Señor, los doce vasos y chapiteles questan quatro reales cada uno...4L 12S. La doçena y media de fulletas questan nueve reales...11S 3D."¹⁶⁸

Los seis chapiteles y los seis vasos, que probablemente estarían distribuidos en lo alto del arco y el montecillo de la casa del Cristo que quizá fuera una representación del escudo del Patriarca, provisto de algún tipo de decoración vegetal puesto que mencionan "fulletas", del valenciano "hojitas". En la misma fecha, el pintor Tomás Hernández cobró por pintar el Arco Triunfal¹⁶⁹. Fue ayudado por Baltasar Serrador, que mezclaba los colores. Por lo que se desprende del recibo, el trabajo fue intenso, bien durante la noche, bien en horas ya muy bajas de la tarde. Como confirma en su dietario Jerónimo Pradas, también en él se especifica el lugar donde fue colocado el arco, la Plaza del Estudio General:

"A Baltasar Serrador... por quatro dias que ha molido colores esta semana en el Colegio del Patriarca mi Señor, para pintar el Arco Triunfante que se hace en la plaza del Estudio General y gana de jornal con las veladas nueve reales que montan los sobredichos quatro jornales... Firma Pedro Roiz."¹⁷⁰

Pedro Roiz actuó como contratista o al menos como intermediario, organizando la cuadrilla de pintores, puesto que firma los tres recibos conservados¹⁷¹. También contribuyó como pintor, cosa que atestiguan las 4L 7S 3D que cobra el 7 de febrero: "A Pedro Royz pintor por tantos jornales echos en el arco triunfal"¹⁷².

167 AD II: ACCV *Procesión*/Arco Triunfal Recibo nº11 7-feb-1604.

168 AD IV: ACCV *LiFa* fol.323v Recibo nº 13 7-2-1604 "A Francisco Sarramisa por tantas bacas y capiles (¿capiteles?) de madera echos para el arco triunfal, 5L 9S 3D".

169 AD IV: ACCV *LiFa* nº11-fol.323r.

170 AD II: ACCV *Procesión* Arco Triunfal nº9 Recibo 6-feb-1604.

171 AD II: ACCV *Procesión* Arco Triunfal nºs 9-10-11 Recibos 6 y 7-feb-1604.

172 AD IV: ACCV *LiFa* nº12 fol.323r.

Según esta documentación, los trabajos duraron un mínimo de once días, a los que hay que añadir el montaje de las decoraciones de Sarramisa, la colocación de los lienzos antes de comenzar a pintar y otros menesteres, con lo que podemos afirmar que la actividad duró al menos trece días.

Los arcos triunfales, elementos arquitectónicos efímeros que eran utilizados en las entradas reales, simbolizaban el dominio del lugar por parte del monarca; su profusa decoración con imágenes, signos y jeroglíficos era aprovechada para ensalzar la majestad real, en un sentido atemporal muy próximo a la divinidad. Se insertan en un escenario en el que la transformación del aspecto cotidiano de la ciudad se hace esencial, pues se trata de dar una imagen ideal de la misma:

“Ninguna otra celebración cívica requiere una transformación tan profunda del aspecto real de la ciudad como aquéllas en las que el rey participa. La ciudad se convierte en un espacio teatral en donde todas las actuaciones de los personajes comparsa giran alrededor de la actuación del protagonista: el monarca. Los arcos triunfales en estas ocasiones se convierten en el decorado adecuado a través del cual el monarca, a la manera de los emperadores romanos, va avanzando por la ciudad, ratificando simbólicamente su toma de posesión de la misma.”¹⁷³

A la manera de las procesiones del Corpus, el Patriarca quiso celebrar el traslado con una procesión con las órdenes monásticas y seglares, los estamentos del reino, los gremios y el pueblo, y que las calles por las que se circulara, estuvieran profusa y adecuadamente decoradas.

1.6.2 Premios y joyas para la procesión

El trompeta de la ciudad, Pere Pi, hizo público un bando en el que el notario del Colegio, Jaume Christòfol Ferrer, informaba y llamaba al traslado del Santísimo Sacramento, detallando el itinerario, anunciando la presencia del rey y ofreciendo tres premios a las mejores cruces, tabernáculos o custodias ornadas, invenciones o danzas y prohibiendo finalmente el uso de cohetes y petardos o cualquier artificio de fuego y pólvora en las invenciones, altares u ornamentos que se hicieren, lo que da una idea del arraigo que los fuegos de artificio tenían ya entonces en Valencia:

“...os hacen saber cómo deseando poner en ejecución el insigne Colegio fundado e instituido en esta presente ciudad de Valencia bajo la invocación del Santísimo cuerpo precioso de nuestro Señor Dios Jesucristo, se ha determinado que aquél tenga principio poniendo y llevando el Santísimo Sacramento con solemne procesión de la Seo de Valencia al dicho Colegio... dicha procesión se hará según la mente y deliberación de la Majestad del Rey nuestro Señor el segundo domingo de febrero que contaremos a ocho del mes de febrero próximo...que además de la presencia de la Majestad del Rey nuestro Señor (que tanto se debe estimar y considerar) se solemnice la dicha fiesta y procesión con demostraciones humanas, aquellas que considerada la ocurrencia y brevedad del tiempo se podrán cómodamente hacer.”¹⁷⁴

173 Teresa Ferrer Valls: “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, (Madrid: SEACEX, 2003) pág. 31.

174 “...fan asaber com desijant posar en execució lo insigne collegi fundat y ynstituchi en esta present ciutat de València sots la ynvocació del Santíssim Cos preciós de nostre señor Deu Jesuchrist se ha determinat que aquell

1.6.2.1 Premios a altares e invenciones con altares

Analicemos en el bando los diferentes premios que se ofrecen, por ornatos de cruz, tabernáculos o custodias, altares o invenciones de altares, empaliadas (palios para dichos altares) u ornatos en paredes; se corresponden con la tradición procesional de la Península Ibérica, de la que la mejor muestra son las procesiones del Corpus Christi. Cuando leemos en relación a los altares “... a las personas que harán altares u otras *invenciones cualesquiera con altares* en las calles o plazas por donde irá aquélla...” nos preguntamos cuál puede ser el significado de “invenciones con altares”:

“Los altares adquieren formas de composición caprichosas (piramidales, a manera de arcos triunfales, hemixagonales) y pueden integrar pinturas y tallas, ir acompañados de iluminación artificial, o incluso incluir artilugios mecánicos para permitir el movimiento de personajes, muy en sintonía con los gustos y la estética barrocos.”¹⁷⁵

El propio Patriarca encargó unos altares para presentar en ellos las reliquias, —de las que en el Colegio hay una importantísima colección —, aunque estos fueron colocados dentro de la iglesia: “A Simon Acevedo de jornales de carpintero echos en los altares de madera para las reliquias en la venida del Rey, 7L 13S 4D”¹⁷⁶. También sobre esto nos esclarece Jerónimo Pradas, que da cuenta de la visita al Colegio para ver las reliquias del rey y su séquito, el día anterior a la procesión:

“Fue el Rey a ver las reliquias del Colegio. Es bien que se haga mención de lo que sucedió el sábado a 7 de Febrero antes de la processión y el Señor Patriarcha alcanzó de su Magestad que fuesse á ver la obra tan sumptuosa y la riqueza de las reliquias de su Collegio, y la rica pieza del crucifixo del altar mayor, su magestad y sobrinos y grandes fueron el sábado en la tarde víspera de la processión, que se había de hazer, para ver el Colegio. El Señor Patriarcha avía mandado aderezar todos los altares de la Yglesia en los quales pusieron repartidas las imágenes con las reliquias guarnecidas de plata muy bien concertadas, con muchas luzes en candeleros de plata. Quedó su Magestad muy contento, y todos los demás de todo lo que allí vieron.”¹⁷⁷

tinga principi posant lo Santíssim Sacrament portantlo ab solemne professó de la seu de València al dit col·legi... per que la dita professó se fasa segons la mente y deliberació de la Magestad del Rey nostre señor lo segon dumenche de febrer que contarem a huyt del mes de febrer primer vinent... que amés de la presència dela Magestad del Rey nostre señor que tant se deu stimar y considerar y se solemnize la dita festa y possessó ab demostracions humanes aquelles que considerada la ocurrencia y brevetat del temps se poran comodament fer.”

Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 364. Hemos incorporado la transcripción del documento original *Fiestas de la dedicación del Colegio*. ACCV Recibos y memoriales

Armario 1 Legajo 6 Estante 2 Número 13 (En adelante anotaremos ALEN 1-6-2-13 o los números que corespondan), y su traducción al castellano en AD II: ACCV *Procesión nº2 Bando*.

175 Teresa Ferrer Valls: “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, (Madrid: SEACEX, 2003) pág. 34.

176 AD IV: ACCV *LiFa* fol.221r nº8, 31-ene-1604.

177 Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores...* Valencia, ms. 529 págs. 18 r-18 v. 7-feb-1604. En Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 58.

Teniendo en cuenta la ingente colección de reliquias que había ya en la época de la fundación, colegimos que los altares fueron expresamente encargados para presentarlas tal y como Pradas relata, en la misma iglesia, cuyos acabados decorativos estaban sin finalizar todavía. Respecto a la cruz, se trata del Cristo crucificado procedente de Silesia y donado por Margarita de Cardona, que data de 1500 y ya citamos anteriormente.

Huelga decir que la relación del Patriarca con la casa real en general y con Felipe III en particular, fue constante. El Patriarca mantuvo una intensa comunicación epistolar con el monarca, en lo referente a diversos asuntos, entre los que bastará con citar aquí el de la expulsión de los moriscos. Fue un fiel emisario de la Casa de Austria en Valencia, como lo fue del Vaticano y su reforma tridentina, y el acontecimiento de la procesión aprovechando las Cortes, no hace sino confirmar la opinión que sobre su persona se proyecta. No en vano dice Pradas "... el Señor Patriarcha alcanzó de su Magestad que fuesse á ver la obra tan sumptuosa..."¹⁷⁸, un privilegio que no se hubiera otorgado a cualquier noble valenciano.

Todo lo referente al Colegio fue tratado por el fundador con un acentuado sentido de la exclusividad, para evitar que los usos y las costumbres tan cuidadosamente diseñados se relajaran, copiaran o difundieran. Veremos en las *Constituciones* la prohibición de salir a hacer servicios a otras parroquias de sus capellanes e infantillos, a los que también les estaba prohibido asistir a fiestas de toros y cañas, todo lo cual detallaremos en su apartado correspondiente.

1.6.2.2 *Invenções o danzas del traslado*

Por lo que respecta a las danzas, en el bando se especifica que se premiaría a los *oficios*, es decir los gremios, por *invenciones* o danzas: "También promete y señala a los oficios que llevarán mejores invenciones o danzas en la dicha procesión, esto es, al primero y más aventajado en invención o danza cuarenta libras y al otro inferior que será segundo en orden treinta libras y al tercero veinte libras y al cuarto diez libras."¹⁷⁹ Ofrece cuatro premios añadiendo que estas danzas, como en la mayoría de las danzas de las procesiones del Corpus, las llevarán los *oficios*, es decir los gremios.

La tradición de danzar en las procesiones del Corpus, fue cosa de los gremios desde tiempos inmemoriales; muchas de las danzas y bailes que se interpretaban, no sólo trataban de realzar la fiesta religiosa, sino que incorporaban novedades e inventos propios cada año, dando también gran importancia al atuendo. En las procesiones del Corpus, era también muy común que la Ciudad organizara danzas sobre los carros o rocas, aunque en la de 1604 no hemos encontrado constancia documental de su uso.

178 Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores...* Valencia, ms. 529 págs. 18 r-18 v. 7-feb-1604. En Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 58.

179 AD II: ACCV *Procesión Bando nº2*. En Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 365

El trayecto de la procesión, tal y como se describe en el bando y las memorias de Pradas, era corto si lo comparamos con la del Corpus de la Ciudad. Cuando reflexionamos sobre la oferta del bando, premiar *invenciones o danzas*, nos intriga sobremanera la propuesta, que puede interpretarse de dos formas:

1. Los gremios organizarían o bien invenciones, o bien danzas. En ese caso, constituirían *per se*, espectáculos visuales: ¿de qué invenciones se trataría y a qué fin servirían? Jerónimo Pradas utiliza en este sentido el término *invenciones*: “Anoche hubo en el llano del Real invenciones de fuegos, que dieron grande contento á su Magestad, y á todos los demas miradores”¹⁸⁰.
2. En el contexto del espectáculo teatral o la danza, las invenciones podrían constituir el elemento escenográfico, la decoración, arquitecturas efímeras, maquinarias aéreas, efectos móviles, sonoros y luminosos. En nuestro bando, parece que se premiaba una cosa u otra, aunque ambas fueran complementarias, es decir las invenciones fueron hechas para las danzas, o para un cuadro general en el que no deberíamos olvidar al santo patrón del gremio sobre el que pudiera pivotar el resto de la representación procesional.

Es un asunto interesante para ahondar en la investigación de los maestros de danza en Valencia, con qué gremios estarían relacionados, cuáles les habrían encargado las danzas y lo que es más, caso de ser las invenciones parte de una danza, ¿podrían o no ser las danzas un elemento complementario al cuadro, constituyendo las *invenciones* el verdadero espectáculo visual? ¿Condicionaría esto la coreografía del baile o danza? El término *invención* se utilizaba durante el siglo XVI para describir “...breves cuadros teatrales o musicales, acompañados de aparato escenográfico”¹⁸¹, aún se utiliza en el XVII tal y como hemos visto ya y explica Teresa Ferrer Valls, “...aplicado a las representaciones de palacio: “esto que estrañara el pueblo por comedia y se llama en palacio *invención*, no se mide a los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye”¹⁸².

En su detallada descripción del trayecto procesional, Pradas da cuenta de una *invención* que formaba parte de la escena urbana y se encontraba en el tramo inmediatamente anterior a la plaza dels Estudis:

“...enfrente de la esquina dela Casa del Señor de Bétera¹⁸³ avían hecho un altar el qual permaneció, y una noria con un pollino, que con cierto artificio sacava agua...más arriva enla Calle enla pared enfrente avían hecho un polido altar, y alos lados avían puesto unos lindos retratos como eran los de nuestro Rey Phelipe 3 y dela Reyna muy bien sacados al vivo, y al entrar enla

180 Jerónimo Pradas: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores...* Valencia, ms. 529 pág. 11v.

181 Teresa Ferrer Valls: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* (1993) pág. 35.

182 Teresa Ferrer Valls: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* Estudio y documentos (Valencia: UNED, USE, UV, 1993) pág. 35, citando una relación de fiestas por el cumpleaños de Felipe IV en 1622.

183 Se trata del edificio donde actualmente se encuentra la Bolsa de Valencia, conocido como Palacio de los Boil d’Arenós, calle Libreros 2 y 4. El edificio actual es del siglo XVIII.

plaza del estudio avían hecho un arco triunfante elqual también permaneció, y toda la plaza muy lindamente entoldada, como todas las paredes, y ventanas de toda la buelta de la processión lo estaba.”¹⁸⁴

Sabemos por los albaranes, que tanto la invención como el altar recibieron *joya* o premio, siendo superior la gratificación por el altar, “...10 libras pagadas a Gerónimo Cortés por la joya del altar junto al colegio”, que por la invención de la noria: “...seys libras a Domingo Castellón por la invención que hyzo en la plaçuela del señor de Bétera”¹⁸⁵. También es posible que el toldo de la plaza fuera la “empaliada” del siguiente recibo: “...12 libras a Francisco García por la joya de la empaliada junto al estudio general...”¹⁸⁶, puesto que el *Estudio General* es la Universidad y la plaza entonces era mucho más pequeña que la actual.

Esta profusa decoración, combinada con la acción teatral y musical de *invenciones*, *máscaras* y danzas, se inscribe en una tradición cortesana que arraiga ya durante el siglo XVI y presagia la eclosión del teatro áureo del siglo XVII; así lo ha podido determinar la estudiosa Teresa Ferrer Valls, que detalla la intervención de artistas italianos y españoles en la confección de escenografía urbana y arquitecturas efímeras para el recibimiento y agasajo de la realeza. En este contexto podemos inscribir la procesión que aquí analizamos; tras desgranar una serie de representaciones teatrales circunscritas al ámbito palaciego y al fasto urbano cortesano, afirma:

“Esta práctica escenográfica debió tener dos manifestaciones a lo largo del siglo XVI, tan rica en medios la una como la otra: la primera recogía la tradición escenográfica del fasto medieval, público y privado, y reproducía con materiales efímeros (madera, lienzos pintados) elementos de gran arraigo como eran las cuevas y castillos, montañas, fuentes, árboles, naves...que trataban de constituirse como réplicas reducidas de elementos reales. La fuerza de esta tradición era enorme y ello se hace patente en el ámbito del fasto público: a pesar del éxito que los arcos triunfales tuvieron durante el Renacimiento como elementos de escenografía urbana, los mecanismos escenográficos tradicionales perviven y se ven a veces adaptados a ellos.”¹⁸⁷

Junto al bando ya transcrito anteriormente, hemos encontrado diversos documentos, entre ellos un albarán detallado titulado *En 20 de Ebrero por las joyas y otros gastos echos en la prosession del Santíssimo Sacramento e que fue al colegio del patriarca mi señor.*¹⁸⁸ En éste, vemos las cuatro danzas que obtuvieron gratificación:

“En dicho (11 de febrero) diez libras a Joseph Mançanera y Jayme Gomis por la joya de dos danças.

En 26 de dicho (febrero) 55 libras pagadas a mosén (Miguel) Tarín por el gasto de su dança con orden del Patriarca mi Señor.

184 AD II: ACCV *Procesión* nº1 Pradas. Esta sección no fue transcrita por Boronat.

185 AD II: ACCV *Procesión* nº4 Albaranes Joyas. En Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 366.

186 Ídem.

187 Teresa Ferrer Valls: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* (1993) págs. 28-29.

188 AD II: ACCV *Procesión* nº4 Albarán Joyas. En Pascual Boronat i Barrachina: *El Beato Juan de Ribera...* (1904) pág. 366.

En dicho (26 febrero) 57 libras 10 sueldos a Honorat Joan Aguilar por el gasto de su dança a más de los vestidos de tafetán que se le dieron con orden del Patriarca mi Señor.

En dicho (26 febrero) 50 libras a Nofre Perpiñán por el gasto de su dança con orden del Patriarca mi Señor.”¹⁸⁹

Repasando el bando, observamos que en orden descendente los premios ofrecidos eran de 40, 30, 20 y 10 libras respectivamente, y que las danzas pagadas para la procesión, cuyo gasto está descrito arriba, no se corresponden con los premios ofrecidos; además, de los cuatro premios otorgados en el bando, tres fueron invenciones: “También promete y señala a los oficios que llevarán mejores invenciones o danzas en la dicha procesión, esto es, al primero y más aventajado en invención o danza cuarenta libras y al otro inferior que será segundo en orden treinta libras y al tercero veinte libras y al cuarto diez libras”¹⁹⁰.

De la misma colección de documentos, en un *Memorial firmado por lo juezes dela taçación de las joyas*¹⁹¹ quedan aclaradas nuestras dudas en lo referente a las danzas anteriormente citadas, cuyos pagos no se corresponden con los premios ofrecidos en el bando. En dicha tasación comprobamos que la única danza que recibió *joya* fue la primera, de diez libras, que correspondió a Joseph Mançanera y Jayme Gomis. La entrada de *invenciones* o danzas en el documento reza:

Fiestas de la dedicación del Colegio	Los oficios de mayor invencion, o, dança	Caja recibos y memoriales
_____	Primero en primer lugar los sastres	40L
Agostin Comalada	Item en segundo lugar los carpinteros	30L
Miguel Garcia	Item en tercero lugar los carniceros	20L
A Jose Mançanera	Item en quarto lugar la dança de los broqueretes	10L
A Jayme Gomis	que yva arrimada al officio de los trajineros	

Desconocemos en qué consistirían las invenciones que obtuvieron los tres primeros premios, pero un conflicto creado entre el artista que realizó la invención para el gremio de sastres — merecedor del primer premio —, y dicho gremio, ha dejado un pequeño rastro de escritos y memoriales: “A Francisco Melendes por la joya (premio mayor) de la invención del officio de sastres, 40L. Firma Frances Melendes”¹⁹².

189 Ídem.

190 “També promet y senyala als officis que portarán millor ynvencions, o, dances en la dita possessó ço és al primer y més avantajat en invenció, o, dança quaranta lliures y al altre inferior que sera segon en orde trenta lliures y al tercer vint lliures y al quart deu lliures.” AD II: ACCV *Procesión Bando* n°2.

191 AD II: ACCV *Procesión* n°3 Tasación Joyas.

192 AD II: ACCV *Procesión* n°5 Recibos Joyas. Recibo n° 27, 22-feb-1604.

Francesc Melendes es el sastre que realizó la *invención* del “Sacrificio de Abrahám”. Melendes reclamó el pago del premio para sí, dado que la *invención* le había costado un dinero de su bolsillo, además del trabajo. Las 40 libras debían haber sido cobradas ya por el clavario Juan Garí, puesto que se le reclamaba la devolución aunque el recibo ha desaparecido, constando en el archivo el firmado por Meléndez en 22 de febrero. La orden está fechada en 13 de febrero y se indica en ella que el clavario y el mayoral tienen todo el día para reintegrar el importe a quien corresponde:

“...dicha invención es propia y se ha de dar y librar al dicho requiriente y no al dicho oficio por la razón arriba dicha, admitida contumacia contra los dichos clavario y mayoral por eso proveemos que sea mandado a los dichos clavario y mayoral que para hoy todo el día den y libren al dicho requiriente la dicha libranza de dichas quarenta libras de dicha joya...”¹⁹³

No se ofrece más información que esta, pero es interesante saber que la *invención* presentada era el sacrificio de Abraham, conocida también como *El sacrificio de Isaac*: en el Libro del Génesis 22,1-14, se relata que Yavhé, para probar a Abrahám, le solicitó que sacrificara a su hijo primogénito, Isaac, en el monte Moria. Aunque destrozado por la pena, Abraham accedió al mandato, pero un ángel lo detuvo en el último momento, y le ordenó que sacrificara un carnero en su lugar:

“Llegados al lugar que Dios le había indicado, Abrahán levantó el altar; preparó la leña y después ató a su hijo Isaac poniéndolo sobre el altar encima de la leña. Después Abrahán agarró el cuchillo para degollar a su hijo, pero un ángel del Señor le gritó desde el cielo: ¡Abrahán! ¡Abrahán! Él respondió: Aquí estoy. Y el ángel le dijo: No pongas tu mano sobre el muchacho ni le hagas ningún daño. Ya veo que obedeces a Dios y que no me niegas a tu hijo único. Abrahán levantó entonces la vista y vio un carnero enredado por los cuernos en un matorral. Tomó el carnero y lo ofreció en holocausto en lugar de su hijo.”¹⁹⁴

La *invención* por tanto, debía ser bastante compleja, con varios personajes y con movimiento, porque cabe suponer que se reproduciría bien el sacrificio del cordero ante el ángel, bien la llegada del ángel con Isaac en el altar y Abraham a punto de sacrificarlo. No sabemos tampoco si dicha acción sería acompañada por música, ni si los personajes hablaban, pero muy probablemente debió tratarse de una dramatización, por sencilla que esta fuere.

El cuarto premio lo constituyó una danza gremial, siguiendo la tradición antigua de la festividad del Corpus, realizada por José Manzanera y Jaime Gomis, del gremio de los trajineros: “Item en quarto lugar la dança de los broqueretes que yva arrimada al officio de los trajineros”¹⁹⁵.

193 Se trata de un escrito de 13 de febrero de 1604 que se encuentra en ACCV, *Fiestas de la Dedicación del Colegio*, caja de recibos y memoriales varios, ALEN 1-6-2-13. Está firmado por Pedro Casanova, Oficial y Vicario General del Arzobispado de Valencia. Transcribimos el documento en AD II: ACCV *Procesión* nº 6 Reclamación a gremio.

194 Gen. 22, 9-13.

195 AD II: ACCV *Procesión* nº3 Tasación Joyas.

Los arrieros (en catalán y valenciano *trajiners*), constituyeron gremios en los territorios de la corona de Aragón desde la Edad Media, y se dedicaban primordialmente al transporte de mercancías y personas, además de hacer llegar a los lugares más apartados informaciones y noticias variadas, lo que los convertía en un importante canal de información y comunicación de la sociedad rural¹⁹⁶. Fue el gremio de trajineros el que en 1755 asumió el cuidado y mantenimiento de una máquina hidráulica diseñada por Antonio Arboreda para apagar incendios en Valencia¹⁹⁷.

Además de interesarnos por la maestría del oficio de trajinero, hemos indagado el significado de la palabra *broquerete*: como tan a menudo sucede en la documentación manejada en esta tesis, el castellano es utilizado y escrito por personas que eran en realidad valencianoparlantes, lo que distorsiona el vocabulario con mucha frecuencia. En esta ocasión, comprobamos que el término *broquerete* es en realidad el diminutivo de *broquer* en valenciano, porque el término castellano es *broquel*¹⁹⁸.

El *Diccionari català-valencià-balear*, da una definición muy similar, pero añade: “Broquel: Escudo circular que solía ser de madera forrada de cuero y que en el centro tenía una cavidad donde se ponía la mano del guerrero para aguantar el asa y sostener dicho escudo; castellano, *broquel*. Los Broqueles: una de las danzas de los *Cossiers*”¹⁹⁹.

196 El *Diccionari català-valencià-balear* de l’Institut d’Estudis Catalans dice:

Trajiner: Home que tragina, que es dedica al transport de mercaderies, mobles, etc. d’un lloc a un altre, sia amb carro, sia a esquena de bístia; Castellà: *trajinero, arriero (si va amb bístia), carretero (si va amb carro)*. Los trajiners carreguen lurs bèsties de viandes e de mercaderies.

Fuente: <http://dcvb.iecat.net>, Octubre 2010.

TRADUCCIÓN:

Trajinero: Hombre que trajina, que se dedica al transporte de mercancías, muebles, etc. de un lugar a otro, sea con carro, sea a lomos de una bestia; Castellano: *trajinero, arriero (si va con bestia), carretero (si va con carro)*. Los trajineros cargan sus bestias de viandas y mercancías.

197 Fuente: Blog de Diego Mallén <http://diegomallen.blogspot.com/2009/10/machina-hydraulica.html> Octubre 2010.

198 El *Gran Diccionario de la Lengua Catalana*, nos da la siguiente definición:

Broquer: de l’occità *bloquier*, i aquest, del francès antic *bocler* ‘escut’, derivat de *bocle* ‘agafador de l’escut’, del llatí *buccŭla*, íd., diminutiu de *bucca* ‘galta plena’]

Història Militar: Escut petit, sovint rodó, bombat del mig, ordinàriament de fusta folrada de pell. Transport: Concavitat constructiva de la roda de carro que fa que el botó no sigui situat en el pla de la llanda i que els raigs presentin, respecte a aquest, una certa inclinació. Fuente: <http://dcvb.iecat.net> Diccionari català valencià balear.net Octubre 2010.

TRADUCCIÓN:

Broquer: Del occitano *bloquier*, i este del francés antiguo *bocler* “escudo”, derivado de *bocle* “asa del escudo”, del latín *buccula*, íd., diminutivo de *bucca* “mejilla llena”.

Historia Militar: Escudo pequeño, a menudo redondo, abombado por el medio, ordinariamente de madera forrada de piel.

Transporte: Concavidad constructiva de la rueda de carro que hace que el botón no está situado en el plano de la llanda y que los radios presenten, respecto de este, cierta inclinación.

Fuente: Gran Diccionari de la LLengua Catalana, <http://www.diccionari.cat> Octubre 2010.

199 “Broquer: Escut circular que solia esser de fusta encuirada i que en el centre tenia una cassoleta o cavitat on es posava la mà del guerrer per aguantar l’ansa i sostenir el dit escut; cast. *broquel*. Els Broquers: una de les danses dels Cossiers.” <http://dcvb.iecat.net> Diccionari català valencià balear.net Octubre 2010.

Los *cossiers* eran artesanos que fabricaban *cossis*, barreños de grandes dimensiones que se usaban para lavar, por ejemplo, ropa. La misma entrada del diccionario describe con todo detalle la danza *dels Broquers*.

Antes de incluir aquí la descripción del *Diccionari català-balear-valencià* de esta danza, es necesario reflexionar sobre la posibilidad de que la danza *dels broquerets* de nuestra procesión aludiera directamente a la rueda del carro, acepción segunda de la definición del *Gran Diccionario de la Lengua Catalana* que presentamos en la página anterior y que también sería lógica: gremio de *trajiners*, transportistas y danza de *Broquerets* en referencia a su actividad.

He aquí la referencia a la danza *dels Broquers* de Mallorca cuya tradición se describe en el siglo XVII:

“Los bailes de los barreñeros son las danzas más típicas que se conservan en Mallorca: Seguramente corresponden al *baile de los barreños*, del cual encontramos noticia en documentos del siglo XVII: No sabemos si en realidad la palabra fundamental es *barreño-cossi*, o si hay que aceptar la creencia corriente de Menorca, según la cual el *ball des còssil* (como se dice allá) es una desviación por etimología popular, del *baile de Escocia*... La única cosa cierta es que es antíguisimo, como demuestra principalmente el ballet llamado *els Broquers*, en que los danzantes van armados de escudos (*broquers*) y espadas (*cetres*) y ejecutan, por tanto, una auténtica danza guerrera con armas de marcado primitivismo.”²⁰⁰

En referencia al resto de las danzas para la procesión del traslado de las que nos ha llegado referencia, Climent y Piedra informan en su libro del Memorial de 20 de febrero que ya hemos mencionado arriba, aunque no lo transcriben. Dicen los musicólogos del acontecimiento del traslado y las danzas:

“Hubo un concurso de danzas y participaron en él cuatro destacados músicos de la catedral. A mosén Miguel Tarin le correspondieron 55 libras; a Honorato Juan Aguilar se le entregaron, por su obra y por los vestidos de los danzantes, 57 libras; a Onofre Perpiñán le correspondieron 50 libras y a José Manzanera 10. El premio era espléndido; en cuanto a las obras no sabemos cómo eran, si instrumentales, vocales o mixtas. Ninguna de todas estas composiciones se conserva en la actualidad. Posiblemente la de mosén Miguel Tarín se continuó cantando en la procesión del Corpus de los años siguientes a la inauguración de la Capilla, hasta que en el año 1609 compuso Comes su famosa danza.”²⁰¹

Hemos analizado el asunto de los premios, y acabamos de comprobar que en realidad sólo Gomis y Manzanera concurren al concurso y ganaron premio. El resto de las danzas fueron

200 Fuente: <http://dcvb.iecat.net> Diccionari català valencià balear.net Octubre 2010. En catalán en el original: “Els balls dels cossiers són de les danses més típiques que es conserven a Mallorca. Segurament corresponen al *ball de cossis*, del qual trobam notícia a documents del segle XVII. No sabem si en realitat el mot fonamental és *cossi*, o si cal acceptar la creença corrent de Menorca, segons la qual el *ball des còssil* (com es diu allá) és una desviació, per etimologia popular, per *ball d'Escòcia*... L'única cosa certa és que és antíguíssim, com ho demostra principalment el ballet anomenat *els Broquers*, en què els dansants van armats d'escuts (*broquers*) i espases (*cetres*) i executen, per tant, una autèntica dansa guerrera amb armes de marcat primitivisme”.

201 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1977) pág.51 Los autores mencionan un apunte del *Libro de Fábrica*, que está en AD IV: ACCV LiFa nº16 fol.324v.

encargadas por el Patriarca a Miguel Tarín, y probablemente también a Nofre Perpiñán y Honorato Juan Aguilar, ambos danzadores, como se deduce de lo escrito y firmado por ellos mismos en los recibos:

Recibos varios	28. A Nofre Perpiñan por sus trabajos y gasto de una danza pagadas con orden del Patriarca mi Señor	
1,6,2,13	Dice Perpiñan: 50 lliures per los gastos y treballs de la masquera	50L
26-2-1604	que fiu per la prosesio del Santisim Sacrament ques porta al Colegi del señor Patriarca, fet de ma mia...	
Recibos varios	29 A Honorat Joan Aguilar por su trabajo y gastos de una danza a mas delos vestidos librados con orden del Patriarca mi señor	
1,6,2,13	Dice Aguilar: sysents reals castellans son per lo gasto de una	57L 10S
26-2-1604	masquera que fiu en la proseso del santisim sacrament del colegi del eselentisim Patriarca, fet de ma ma...	
Recibos varios	30. A mosén Tarin por tantas que le mando dar el Patriarca mi señor por el gasto de una danza	
1,6,2,13	Dice Tarín: cinquenta y cinco escudos por la danza que hize	55L
26-2-1604	a petición del Patriarcha mi señor y por ser verdad hize el presente... 133	

El hecho de que en los recibos de Perpiñán y Aguilar nos informen de la realización de una “masquera” y no una simple danza, como sí dice Tarín, el único religioso del grupo, nos acerca al mundo del entretenimiento cortesano, desde el que se desarrolló el teatro barroco, no como un mero espectáculo para ser visto simplemente, sino también como parte de un espectáculo total en el que actores y participantes se fundían en una acción compartida. Dice Teresa Ferrer Valls:²⁰²

“Las interferencias entre fasto y teatro cortesano se ponen así mismo de relieve al estudiar otro espectáculo teatral, heredero de los antiguos momos y que alcanzó un probado éxito en el XVI y en el XVII. Me refiero a las máscaras o mascaradas, basadas en el disfraz, y, como la palabra indica, en la máscara. A veces, consistían en simples bailes o desfiles. Otras se acompañaban de suntuosa escenografía.”²⁰³

Queda claro pues, que se trata, no de una simple danza, sino de un espectáculo con máscaras y vestimenta —esto también lo indica el recibo de Honorato Juan Aguilar, a quien se le paga por el vestuario una cantidad adicional —, en el que se debía desfilarse danzando, pues el escribano de los recibos sí nos dice que se paga a estos músicos por el trabajo de una danza, como vemos

202 AD II: ACCV Procesión nº5 Recibos Joyas.

203 Teresa Ferrer Valls: *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III* (London: Tamesis Books Limited en colaboración con la Institució valenciana d'estudis i investigació, 1991) pág. 35.

en los recibos de la página anterior. Lamentablemente, nada ha llegado en referencia a la música de las danzas y máscaras.

El traslado del Santísimo Sacramento a su iglesia, con la presencia del rey Felipe III, se produjo en 1604, y para él se compusieron las primeras danzas por encargo del Patriarca, aunque son objeto de estudio en esta tesis las compuestas por Juan Bautista Comes en 1609. La estrecha afinidad y relación del Patriarca con la familia real no puede ser aquí objeto de detalle; empero, es interesante constatar la afición que el rey sentía por la danza, y añadir que era un bailarín más que correcto, como lo atestiguan numerosos documentos y algunos estudios de plena actualidad.

Algunas líneas de María Sanhuesa sobre la educación de Felipe III siendo aún príncipe, bastarán como ejemplo: "...se inscribe por derecho propio el cultivo de la música y de la danza, como habilidades caballerescas —especialmente la última—, como lecciones recreativas, y también como medio de cultivo del espíritu para contrarrestar los ejercicios bélicos"²⁰⁴, y continúa más adelante: "La otra disciplina artística que Felipe III cultivó con excelencia fue la danza. Siendo príncipe se ejercitaba con fervor, acompañado por un conjunto de cuatro violas de arco"²⁰⁵.

La preferencia por los instrumentos de cuerda frente a los de viento caracteriza la mentalidad de la élite cultural durante el siglo XVII, reflejo del pensamiento político de la época. Sara González explica:

"La "voz desafinada" del rey, una metáfora para el tan humano y ordinario sentimiento de ira, perturba el temperamento del soberano y altera su semblante: en la iconografía política del siglo XVII se comparaba con la música del *aulós* de Atenea, instrumento de viento de su propia invención del que se deshizo cuando se percató de que soplar en él distendía su boca y provocaba la hinchazón de sus mejillas. Este episodio de la mitología griega fue citado en *La Política* de Aristóteles; en él, el filósofo desdeñaba los instrumentos de viento porque estos no permiten el uso de la voz mientras son tañidos, por lo que adolecen de valor alguno en la educación. Esta es la razón por la cual es la diosa de la sabiduría quien los rechaza."²⁰⁶

La danza en los albores del periodo barroco, es también una actividad insertada en esta manifestación de amplio calado social, fundamentada en la ostentación de riqueza, la afirmación del poder, y la necesidad de divertimento, tanto de la nobleza que aprovecha de la organización

204 María Sanhuesa Fonseca: "El vicio templado de Felipe el Piadoso. Música y educación para Felipe III", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (Madrid: Colección Música Hispana Textos, 2004) pág.71.

205 María Sanhuesa Fonseca: "El vicio templado..." (2004) pág. 84.

206 "The King's "out of tune voice", a metaphor for the very human and pedestrian feeling of anger, upset's the sovereign's temperament and alters his countenance: in seventeenth-century political iconography it was compared with the music of Athena's *aulós*, a wind instrument of her own invention that she disposed of when she realized that blowing into it distended her mouth and caused cheeks to swell. This episode of Greek mythology was quoted by Aristotle in *Politics*; there the philosopher scorned wind instruments because they do not allow the use of voice while they are being played, so they lack any value in education. This is the reason why it is the goddess of wisdom who rejects them".

Sara González: *The Musical Iconography of Power in Seventeenth Century Spain and Her Territories* (London: Pickering & Chatto, 2013) págs. 18-19. La traducción es nuestra.

y disfrute de estos acontecimientos para medrar y mejorar de posición en la corte, como de un pueblo que a menudo solo puede asistir como mero espectador a la misma.

1.6.2.3 Máscaras y maestros de danzar

Hemos mencionado ya el gusto que los reyes de la Casa de Austria tenían por la danza y en particular la afición de Felipe III por esta práctica: no cabe duda de que este hecho pesó en el ánimo del Patriarca a la hora de organizar la Procesión, de la que no sabemos con certeza si incorporó más danzas además de las cuatro investigadas; sin embargo, es muy probable que otros gremios las llevaran junto a su patrono, aunque al no recibir premio no ha llegado su recuerdo a nuestros días.

Las máscaras de las que nos ocupamos ahora parecen pues ser desfiles danzados, y el hecho de haber sido encomendadas a danzadores nos hace pensar que además tendrían un carácter más cortesano que aquellas llevadas por los gremios: pensadas para complacer al rey, quien sin duda juzgaría con ojo experto la parafernalia decorativa, musical y teatral de la procesión y traslado.

No cabe duda de que Juan de Ribera era conocedor de las aficiones cortesanas, algunas de las cuales fueron tan bien relatadas por Jehan Lhermite en sus memorias; es el caso de las fiestas de carnaval de 1593, cuando el flamenco fue encargado por el rey de organizar una mascarada. Con el tema de una boda al estilo de los Países Bajos y vistiendo algunos de los enmascarados como cortesanos y otros como lugareños, diseñó una farsa teatral en la que numerosos cortesanos, flamencos y españoles desfilaron ante el rey, el príncipe y las infantas, disfrazados de cortesanos y también de villanos, todos a la usanza flamenca, incluyendo criados, cocinero y pajes, "...a la manera del país, y delante del todo iban los violones en su bello orden, tocando bastante melodiosamente la música..."²⁰⁷. Fue en esta ocasión que el Marqués de Denia, futuro duque de Lerma, consiguió acercarse al príncipe, de quien había sido alejado merced al virreinato de Valencia, mediante un disfraz de sacerdote. La mascarada tuvo gran éxito, y sabemos que "Esta compañía disfrutó grandemente toda la boda, ya que para su alivio se relajaron un poco, haciendo ya más de cuatro o cinco horas que no hacían más que danzar, su Majestad y Altezas rieron desmesuradamente en algunos momentos, a causa de las extravagantes y raras danzas que danzamos"²⁰⁸.

Siendo aún pequeño, Felipe III había disfrutado ya de mascaradas, tal y como relata Lhermite y en palabras de Ferrer Valls: "Uno de los primeros en presentarse para participar en el desfile de enmascarados fue el marqués de Denia, junto a otros señores y a su hijo el conde de Lerma, que

207 "... la façon du pays, et devant le tout alloient les violons en leur bel ordre, touchant fort mélodieusement la musique..." Jehan Lhermite: *Le Passetemps*. Edición del manuscrito original. Ch. Ruelens, conservador de la Real Biblioteca de Bélgica (Amberes, 1909) págs. 224-225

208 "Ceste compaignie réjouissoit grandement toute la nopce, car par leurs secours se délassoient quelque peu, estant desjà plus de 4 ou 5 1593 heures qu'ils ne faisoient autre que danser, Sa Majestéet Altèzes se demesuroient quelquefois de rire, pour les extravagantes et rares danses que l'on y dansoit." Jehan Lhermite: *Le Passetemps*. Edición del manuscrito original. Ch. Ruelens, conservador de la Real Biblioteca de Bélgica (Amberes, 1909) págs.228-229. La traducción es nuestra.

era entonces menino del príncipe, y dos meninos más de su cámara, disfrazados los muchachos de mujeres a la moda alemana”²⁰⁹.

Las mascaradas que nos ocupan fueron sin duda más recatadas que aquellas palaciegas, pero dado que constituyeron el cortejo que acompañara al rey, al duque de Lerma y a otros nobles durante el recorrido de la procesión hacia el Colegio, fueron probablemente pensadas en clave cortesana y desmarcándose del estilo más popular de las danzas de la procesión del Corpus.

Lo cierto es que la tradición de las máscaras formaba parte de las aficiones reales y se disfrutaban tanto al aire libre como en los aposentos de palacio; algunas llegaron a revestir gran complejidad escenográfica, representándose en tablados, con luminaria directa e indirecta, así como artilugios móviles y telones. Teresa Ferrer explica en alusión a una máscara organizada por Isabel de Valois en 1564 y otra que tuvo lugar en Valladolid en 1605, que “...incluye diálogos cantados, son exponentes de los gustos contemporáneos en materia de espectáculos: vestuario lujosísimo, infinidad de elementos de atrezzo, riqueza escenográfica, y esa tendencia a un espectáculo total con inclusión de música y canto, bailes y danzas, que está en los orígenes del drama lírico en España...”²¹⁰.

1.6.2.4 Maestros de danzar

En el Colegio encontraremos a los mismos Miguel Tarín, Onofre Perpiñán y Honorato Juan Aguilar, ocupándose de las danzas de los infantillos y otros menesteres, como enseguida veremos, uno a uno, sirviéndonos de diferentes documentos de archivo. Nótese que presentaremos aquí recibos y apuntes de fechas muy dispares, por haber en ellos la información que nos importa ahora, a saber, la posición y actividad de los ministriles o danzadores de la procesión de 1604:

- Onofre Perpiñán: lo encontramos en el Colegio a partir de 1606, enseñando las danzas a los infantillos hasta 1620, como vemos en los tres siguientes: “En 24-jun-06 a Onofre (Nofre) Perpiñán por dar lecciones de danza a los infantes, 5L 25S” Además, en algunos recibos posteriores se indica que era ministril, y también danzador: “En 13-jul-12 a Onofre (Nofre) Perpiñán, *ministril* por lecciones danza a infantes para fiesta del SS, 60 R cas” y “En 12-jul-15 a Onofre (Nofre) Perpiñán, *dançador* por lecciones danza a infantes, 10L”²¹¹. También se le menciona en un documento sobre salarios de los

209 Teresa Ferrer Valls: “De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*”, en J. García García y M. L. Lobato (coords.) *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Iberoamericana-Vervuert, 2007) pág. 7.

210 Teresa Ferrer Valls: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)* (1993) pág.36.

211 AD II: ACCV *Procesión* Maestros danza y cuadro del mismo nombre.

ministriles de la ciudad, por lo que sabemos que estaba en el grupo de Honorato Juan Aguilar en 1612²¹².

- Miguel Tarín: lo encontramos en el Colegio a partir de 1607 como maestro de canto de los infantillos, y también enseñando a cantar las danzas. No hemos encontrado recibo de 1606, pero sí apuntes en el libro de fábrica²¹³. Además sabemos por un recibo de enero a julio de 1608 que era beneficiado de la catedral de Valencia²¹⁴: "... a mosén Miguel Tarín beneficiado de la Seu de Valencia ... por enseñar a los infantes de dicho colegio de cantar...media añada de 22 enero a 22 julio 1608, 10L"²¹⁵.

En la *Historia de la Música en Aragón*, su autor Pedro Calahorra, indica en el capítulo dedicado a los maestros de capilla de la catedral de Huesca: "Miguel Tarín, de Zaragoza, rige la capilla dos años, hasta 1578"²¹⁶. Climent y Piedra lo mencionan como "beneficiado cantor de la Catedral y competente compositor..."²¹⁷. Hasta 1610 aparece como maestro de canto de órgano y contrapunto de los infantillos del Colegio.

Hemos encontrado también a Tarín entre un nutrido grupo de capellanes de la catedral, que procedieron en 1597-98 a reclamar la naturalización del Reino de Valencia para poder gozar de ciertos beneficios, merced a un documento que reza "Concordia ab inserció de diferents poders otorgado respective per lo Ilustre Capítol y Beneficiats de esta Metropolitana, any 1597. Confirmada per Clemente VIII Octavo calendas Februarij Anno 1598"²¹⁸.

- De Honorato Juan Aguilar habla extensamente José Ruiz de Lihory: "Ministril mayor de la Ciudad durante 60 años y padre de Marcelo, que figuró en su época como uno de los más notables de España, y de Honorato Juan Bautista, también ministril"²¹⁹. Además, encuentra Ruiz de Lihory datos sobre un tal Juan Aguilar en el *Manual de Consells* de

212 José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí: *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico. Valencia 1903* Edición facsimil (Valencia: París-Valencia, 1987) pág.9.

213 *Libro de Fábrica* sig. 264 ACC-SF-183 fol.415r. AD IV: ACCV *LiFa* nº 99. En el nº 105 del mismo documento y AD aparece como maestro de canto de órgano de los infantillos.

214 También Climent y Piedra lo mencionan como "beneficiado cantor de la Catedral y competente compositor..." Climent Barber, José y Piedra Miralles, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1977) pág. 36. En el inventario de música de la catedral ofrecido en el apéndice de este libro por sus autores, aparecen varias obras suyas.

215 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 22-jul-1608.

216 Pedro Calahorra: *Historia de la Música en Aragón* (Zaragoza: Librería General, 1977) pág. 82.

217 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes...* (1977) pág. 36. En los inventarios de la catedral de Valencia y el Patriarca aparecen varias obras suyas. José Climent: "La Música en Valencia durante el siglo XVII" en *AM* vol. 21 (1966) págs. 211- 241.

218 ACV legajo 1577, fol.31v En una hoja suelta del mismo documento de época posterior explica: "Sixto V con otra bulla dada en Roma 4 idus septembris 1587 por su motu proprio sólo se permitía la colación de Beneficio eclesiastico a los verdaderos y no fingidamente naturales del Reyno de Valencia. No quedavan excluidos aquellos a quienes por el Rey en Cortes se huviere concedido naturaleza" Esto significa que la naturalización otorgada por el rey no tenía validez.

219 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia...* 1903 Edición facsimil (1987) pág.6.

1586, y dice: “Aunque no podemos precisar documentalmente nuestra afirmación, nos inclinamos a creer que este Juan Aguilar sea el mismo Honorato Juan...”²²⁰.

Lihory cita una carta real de 1613 en la que reconoce que los miembros de la familia Aguilar, según Honorato Juan, llevaban más de cien años sirviendo como músicos de la Ciudad, siendo los instrumentos de Honorato Juan la flauta y el sacabuche; del *Manual de Consells* de 1634 ofrece un documento sobre salarios en que aparece Honorato Juan Aguilar.²²¹ Parece que el Juan Aguilar que Lihory encontró en 1586 es Honorato Juan Aguilar: estuvo activo hasta al menos 1634, lo que da un total de 48 años trabajando. Puesto que Honorato Juan Aguilar enseñó las danzas en el Colegio, tenemos constancia de que además de ministril, era también maestro de danzar: “...a Honorat Juan Aguilar maestro de danzar por enseñar las danzas 10L. Apoca y recibo firmado por él mismo”²²².

Vemos pues, que se trata de profesionales que viven de organizar un conjunto que incluye música y danza, alcanzando un nivel de especialización que abarca desde el músico-danzante al maestro de danza; además de elaborar la coreografía, se ocupaban del vestuario y la escenografía, pudiendo incluir todo tipo de invenciones con artefactos mecánicos. Concluimos en el caso de los ministriles que nos ocupan, dejando ya a Miguel Tarín como músico, Onofre Perpiñán y Honorato Juan Aguilar como ministriles, aunque el primero fuera además danzador y el segundo maestro de danzar.

Además de Pere Pi, trompeta mayor de la Ciudad, que intervendría como era costumbre, en pregonar el bando y en otros días para recordar la procesión, hemos encontrado entre los pagos, que no *joyas*, el que se hizo a Gerónimo Huesa y su grupo, ministriles de la catedral. Veamos ambos recibos:

- Trompetas: “11-feb-1604. A Pedro Pin y demas trompetas por pregonar la prosession del santissimo sacramento que se hizo al Colegio. Firma Pere Pi, 9L 11S 8D”²²³.
- Ministriles, anverso: “En 3 de Ebrero 1604 a Geronimo Guesa y demas menestriales por entrevenir en la prosession del santissimo sacramento seyzo al Colegio.” Dice el reverso: “Al señor Joan Hierónimo de Guesa Menestril...por el salario delos menestriales que han hecho el pregón de la prosession del collegio...7L 13S 4D. Firma Juan Jeroni de Guesa”²²⁴.

Finalmente, parece que el rey Felipe III tuvo la cortesía de enviar a varios soldados de su guardia a vigilar el entorno y el propio recinto del Colegio, donde se habían expuesto sus numerosas reliquias en altares hechos para la ocasión (Ver AD IV: ACCV *LiFa*, donde hay variados apuntes de estos asuntos): “A los de la guardia del rey española y tudesca que asistieron dos días en el

220 *Ibíd.* pág.5.

221 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia... 1903* Edición facsimil (1987) pág.10.

222 AD II: ACCV *Procesión* maestros de danza 15-jun-24.

223 Legajo 1-6-2-13 AD II: ACCV *Procesión* Protocolo Recibo 11-feb-1604.

224 Legajo 1-6-2-13 AD II: ACCV *Procesión* Protocolo Recibo 3-feb-1604.

Colegio del Patriarca mi señor. Firman Jaques ¿?, Francisco Anbrabo y Guillermo de Malinas, 19L 3S 4D”²²⁵.

1.7 La fábrica del órgano y otras obras para el inicio de la vida de la Capilla: Francesc Bordons y Claudio Girón

Hemos podido encontrar parte de la relación de la fábrica de los órganos del Colegio en el *Libro de Fábrica* de la iglesia y colegio. Con una detenida observación, a los datos entresacados de este libro, se incluirán los recibos del Gasto General y los de la documentación con catalogación antigua Armario 1- Legajo 6- Estante 2- Número 5 —que mencionaremos simplemente como *legajo* —, ambos legajos vinculados al *Libro de Fábrica*. Estas dos colecciones de recibos las hemos unificado en el AD III: ACCV Órganos.

La construcción de los órganos de la iglesia tuvo lugar al mismo tiempo en que —entre otras cosas y una vez finalizados los frescos que recubren la totalidad de sus muros y techos —, se completaban los trabajos de carpintería, el rellano y gradas del altar mayor, y posteriormente el facistol del coro de madera de nogal sobre columna de mármol y las sillas del coro, que coincidieron con la construcción de los órganos de la capilla de la Virgen de la Antigua. Al tiempo, en esa época (1603-1609) seguían las obras de algunos elementos de la sacristía, alicatado de las escaleras del coro, refectorio del Colegio, celdas, y biblioteca, y por supuesto, la elaboración y compra de libros manuscritos de canto llano y polifonía para la Capilla.

1.7.1 Los órganos de Francesc Bordons

No hemos encontrado ningún contrato que describa los órganos que el solsonés Francesc Bordons realizó durante los años 1603-04, por lo que sólo podremos describir lo que aconteció con la fabricación de los mismos desde el punto de vista histórico²²⁶. En el año 1603 se suceden los contactos entre el Patriarca y Bordons, a través de Joan Narcís Leysa, que había sido teniente de maestro de capilla de la catedral de Valencia, y se incorporaba al magisterio de la capilla del Colegio. Fue Leysa quien se encargó de tratar con Bordons y ultimar todos los detalles técnicos, aunque no parece haber en el archivo del Colegio ningún contrato ni memorial del que entresacar alguna información sobre las características del órgano.

Entre los primeros documentos²²⁷, que acreditan el encargo de los dos órganos que iban a ser instalados en el coro —situado a los pies de la iglesia y elevado —, es una letra de cambio

²²⁵ Legajo 1-6-2-13. AD II: ACCV *Procesión* Protocolo Recibo 12-feb-1604.

²²⁶ Joaquín Piedra en “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en en *AM* vol. 27 (1962) pág. 41, hace una simple mención a estos órganos, pero no trata el asunto.

²²⁷ Todos los documentos referentes a los órganos se encuentran en AD III: ACCV Órganos. En dicho documento se indica la caja o legajo de procedencia: *GaGe* hace referencia al gasto general de los primeros años de gestión. *GaSa*, a las cajas de recibos de la sacristía. Finalmente, Recibos varios hace referencia a ALEN 1-6-2-5, colección de documentos separados de los anteriores, quizá por Boronat Barrachina a principios de siglo XX. Hay un apunte anterior en el *Libro de Fábrica*, sig. 264 ACC-SF-183 fol. 217: “Item en 30 de dicho 1601, treinta y nueve libras

de 100 libras pagadas en Barcelona a un intermediario llamado Sebastián Rabassa, por un comerciante valenciano llamado Pons de Vi, lo que avisa Narcís Leysa en una carta de 7 de junio de 1603: “En 7-jun-1603... pagara per esta primera de cambi... a ponç de vi sent lliures valencianes per la valor rebudes aci per sebastià rabaça adroguer y asentarles a compte perla de avís... ab tots, 100L Firma Juan Narcis Leysa²²⁸.”

La carta de aviso y pago de 100 libras a la que hace alusión Leysa da una idea del entusiasmo que el proyecto debió despertar en él, pues considera que “... yo efet molt gran negoci ab la mia vinguda y tindrà lo Patriarca mon señor los millors orguens que seràn en espanya de son tamany. Lo demás per ala vista que serà plaent en nostre senyor Patriarca Sant Joan guardé...”²²⁹. El acuerdo con Bordons lo comprometía a entregar los órganos acabados, a falta evidentemente de los acabados mobiliarios, durante el mes de octubre de ese año 1603²³⁰.

El propio Patriarca dio orden el siete de julio de que se pagara a Pons de Vi las cien libras que libraron el día once de dicho mes:

“11-jul-1603. A Pons de Vi. Mossén Joan Josepe Agorreta nuestro maiordomo de hazienda del dinero de vuestro cargo daréis y librareis à Pons de Vi mercader vezino de Valencia cien libras moneda valenciana las quales le mandamos librar por tantas que mossén Joan Narcís Leysa los ha sacado apagar avos mesmo por su cedula de cambio su fecha en Barcelona en 7 de Junio más cerca pasado, las quales dio a Francisco Bordons organista a cuenta de los órganos que haze para nuestro Collegio...”²³¹

En el *Libro de Fábrica* consta que Bordons cobra 850 libras en cuatro pagos²³²:

1. Si analizamos los documentos citados arriba observaremos que: el primer pago es una letra de cambio y se ordena el 7-jun-1603, con entrega de Leysa el 10-6-1603, recibo de Bordons de 20-jun-1603 y orden de reembolso a Pons de Vi por el Patriarca de 11-jul-1603.

tres sueldos y quatro pagados a Jayme Darder por un cambio tomado de aquel para barçelona de mandato del Patriarca mi Señor a recibir a Bordons organista para venir a Valencia a concertar los organos del Colegio” lo aportan también José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes...* (1977) pág. 32. Indicaremos los apuntes que ya fueron citados por Climent y Piedra, dos en AD IV: ACCV *LiFa* y tres en AD III: ACCV Órganos, en total cuatro de los que presentamos de Bordons y uno de Merino.

228 AD III: ACCV Órganos *GaGe* n°1.

229 AD III: ACCV Órganos *GaGe* n°2 La alusión a la tienda de Caspe en la Merced es probablemente un comercio situado junto al convento de la Merced de Valencia, hoy desaparecido.

230 Ver AD III: ACCV Órganos *GaGe* n°3.

231 AD III: ACCV Órganos *GaGe* n°4.

232 26-3-1604: “A Francisco Bordons por la tabla con apoca ante Loys Castellón dicho día a cumplimiento de 850L en que se han concertado los órganos del Colegio con aquerdo del Patriarca mi Señor.” AD IV: ACCV *LiFa* n° 29. Constan todos los pagos, pero da más detalles la información de los recibos.

2. El segundo pago es también letra de cambio y se ordena el 17-sep-1603, con el asentimiento de Leysa el 8-jul-1603, orden de pago del Patriarca de 27-nov-1603, y reembolso a Pons de Vi el 30-nov-1603.²³³
3. El 13 de enero de 1604 hay un apunte en el *Libro de Fábrica* de un pago a Bordons de 180 libras "...a cuenta de los órganos que haze para el Colegio..."²³⁴ y un recibo: "En 13-ene-1604 a Francisco Bordons a cuenta de los órganos del Colegio 180L."²³⁵
4. El último pago aparece en el *Libro de Fábrica* con fecha 26 de marzo de 1604: "A Francisco Bordons por la tabla con apoca ante Loys Castellon dicho día a cumplimiento de 850L en que se han concertado los organos del Colegio con aquerdo del Patriarca mi Señor"²³⁶ y el recibo: "En 26-mar-1604, apoca fermada per Frances Bordons organiste a Joan Joseph Agorreta prevere, de quatrecentes setanta lliures a compliment de huitcentes sinquanta lliures del señor Patriarcha compresos lo port de aquells y altres gastos fets en Valencia...470L"²³⁷.

Concluimos por tanto que el órgano fue terminado durante el mes de marzo, cuando se hizo el pago más abultado, que se corresponde con la finalización de la obra, sumando a los anteriores pagos el total de 850L.

Durante el periodo comprendido entre el tercer y cuarto pago (13 de enero a 26 de marzo de 1604), hubo trabajando en la factura del órgano un número indeterminado de personas, aunque por las cantidades consignadas como pago, no debían ser más de dos o tres. Además de los apuntes del *Libro de Fábrica*, hemos podido encontrar varios albaranes- recibos, que corresponden al mismo período en que Bordons cobró por tercera y cuarta vez:

- Pagos consignados en el *Libro de Fábrica*: un total de ocho jornales con fechas 16-17-19-26 de enero, 1-9-16 y 22 de febrero, y para finalizar 1-8-15-20 de marzo de 1604. Se consigna: "A los organistas por sus raciones"²³⁸.
- Pagos consignados en recibos y albaranes de las cajas de gasto general: 1-9-16-22 de febrero y 1-15 y 20 de marzo de 1604. Se consigna con ligeras variaciones, la siguiente información:

"15-3-1604. Señor Mossen Agorreta vuestra merced mandara pagar a los horganistas que trabajan en los horganos del Colegio del Patriarca mi señor... son dela semana pasada que començo

233 Ver AD III: ACCV Órganos nºs 1-2-3-4 Recibos varios. El nº 3 está en José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes...* (1977) pág. 33 n.p.ág.3. (Fecha: 17 por 27 de noviembre).

234 AD IV: ACCV *LiFa* fol. 319v nº1.

235 AD III: ACCV Órganos nº8 Recibos varios.

236 AD IV: ACCV *LiFa* 330v nº29.

237 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº10.

238 *Libro de Fábrica* sig. 264 ACC-SF-183 fols. 322r, 323v, 325v, 327v, 328r, 328v. AD IV: ACCV *LiFa* nºs 2, 3, 5, 6, 10, 14, 15, 17, 21, 24, 25, 28. En adelante lo nombraremos Libro de Fábrica o LiFa si se incluye en el AD IV.

a correr domingo a 7 de março y fenecio el sábado a 13 del dicho. (más) por lavarles la ropa, 3L 12S 7D Firma Mosén Antonio José Perez presbítero”²³⁹

En lo referente a pagos realizados a los carpinteros y ebanistas que realizaron las cajas, asientos, bastimentos y talla decorativa de los órganos, hemos encontrado en el *Libro de Fábrica* apuntes de pagos a Simón de Acevedo, carpintero, con fechas 17, 30 y 31 de enero, 28 de febrero, 6 de marzo, 7 y 11 de abril de 1604²⁴⁰.

También hemos encontrado recibos de carpintería: “... mandara pagar a maese Simón Acevedo carpintero veinte y hocho reales castellanos á cuenta del estajo que tiene en haçer la caja y talla y bastimentos del hórmano grande del colegio del Patriarca mi señor...”²⁴¹. Además de las cajas, se realizó el ornato de las mismas de los que se conservan diversos recibos²⁴². Nos llama la atención el hecho de que, si bien en el *Libro de Fábrica* se consigna de manera general el trabajo de los carpinteros para los dos órganos, en los recibos vemos especificado un trabajo exclusivo en la carpintería del órgano grande. Los trabajos de carpintería se finalizaron entorno al 14 de abril de 1604²⁴³.

No sabemos si el mencionado en los apuntes como órgano pequeño del coro fuera un positivo o *cadireta*²⁴⁴, muy propio de la zona catalano-valenciana, que consistía en un pequeño órgano diseñado para poner los registros de eco, y que se sitúa a espaldas del asiento del órgano grande. Además, la intensidad de estos registros se podía aumentar o disminuir por medio de unas persianas que el organista podía abrir o cerrar según su gusto; en el periodo que nos ocupa, la *cadireta* solía construirse integrada en el órgano, razón más que posible de su ausencia en los documentos escritos.

Esta es una peculiaridad de los órganos fabricados en Cataluña y Valencia, y algo después, en Aragón. Además de la *cadireta*, los órganos catalanes y valencianos incorporan en el siglo XVII el *teclado partido*, propio anteriormente de tierras castellanas, que consistía en dividir el teclado en dos mitades independientes. En tierras valencianas la división se solía hacer entre el do_2 y do_3 , mientras que en la zona de influencia castellana ésta se hacía entre si_2 y do_3 . Explica Jesús Ángel de la Lama:

“La Cadereta, que en otros países se denomina “Rückpositiv” y también “Positif de dos” y “Choir Organ”, es un verdadero órgano adosado y hecho a escala reducida del Órgano Principal tanto

239 AD III: ACCV Órganos *GaGe* nº18. Hay que consultar también los siguientes números: *GaGe* 8, 9, 13, 16 y 19.

240 *Libro de Fábrica* fols.220v, 221r, 325v, 326r, 328v, 331r.
AD IV: ACCV *LiFa* nºs 4, 7, 8, 9, 20, 23, 33, 35.

241 AD III: ACCV Órganos en orden cronológico, tal y como aparecen en este: *GaGe* nº 6-7-10-15- 20-21-22, Recibos varios nº 11.

242 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nºs 6-9-11.

243 AD III: ACCV Órganos nº 21.

244 *Cadireta* significa en catalán, literalmente, *sillita*. Sólo a final de siglo XVII veremos una mención a la *cadireta* en los arreglos hechos a los órganos del Colegio por José de Sesma en 1664-1665.

en lo referente a registros como a su caja y su fachada"...Este departamento de nuestros órganos renacentistas y barrocos nunca lleva el nombre de "positivo". Tiene su denominación propia muy antigua: "Cadereta", "Cadeira", "Cadireta" y, a veces, "Espaldar" y "Silleta." Se dividen en dos clases, "Cadeira mayor", y "Cadeira menor", según sea de 13 o 6 palmos y medio su registro fundamental, que corresponde a su vez al Flautado de 26 o de 13 palmos en el Órgano mayor, como enseñaba en 1613 Fray Antonio Llorens."²⁴⁵

Esta última mención es de gran interés histórico, pues este fraile participó en la construcción de los órganos de la catedral de Valencia, y algo después, entre 1639 y 1641, en los del Colegio, donde precisamente falleció y fue enterrado²⁴⁶.

Otra peculiaridad del órgano del área geográfica mencionada durante el siglo XVII, es la octava corta, consistente en eliminar las notas menos utilizadas por la mano izquierda, situando en su lugar otras más utilizadas, permitiendo este recurso alcanzar sonidos muy graves.

Características tan propias del siglo XVII, son fruto de la evolución del órgano catalano-valenciano, cuyo periodo de esplendor fueron los siglos XV y XVI. Louis Jambou explica esta cuestión con detalle:

"El órgano catalano-valenciano se presenta ya (S.XV) como un instrumento grandioso cuyo volumen pasa del mero "positivo" que parece ser rasgo constitutivo del instrumento castellano... y llega incluso a cinco teclados (catedral de Valencia 1460) o, como lo especifica el contrato, cuerpos sonoros con su teclado independiente cada uno."²⁴⁷

1.7.1.1 Acabados de los órganos del coro: Baldiri y Matarana

Pocos meses después de finalizados los órganos de Bordons, en septiembre de 1604 aparece un organero de la catedral llamado Baldiri, para desmontar los órganos que van a ser dorados. Tres meses después, en diciembre, vuelve al Colegio a afinarlos. Dado que el Colegio-Seminario y la Capilla no abren sus puertas hasta 1605, suponemos que durante todo ese tiempo los órganos estuvieron desmontados: "1-sep-1604... por el trabajo de descomponer y sacar todos los cañones, o flautas de los dos órganos de la iglesia del Collegio del Patriarcha mi señor pa poder dorar las cajas demadera donde estaban dichas flautas..."²⁴⁸.

Concluimos por tanto que tras la fabricación de los órganos se pasó a la talla decorativa del órgano grande; a continuación, comenzaron los trabajos de pintura decorativa que estuvieron a cargo de Bartolomé Matarana, aunque de nuevo adolecemos de cualquier descripción de sus pinturas, plan iconográfico si lo hubiese, etc.

245 Jesús Ángel de la Lama: *El órgano barroco español* Vol. I (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995) pág. 134. Las características generales de los órganos hispánicos de ca. 1600, que seguían modelos de 1540; ello significa que los primeros órganos del Colegio y también los de 1639 pueden ser considerados aún renacentistas.

246 Ver Cap. 3.6.3

247 Louis Jambou: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) pág.11.

248 AD III: ACCV Órganos *GaGe* nº 23. En esta ocasión los cañones mencionados, son caños o tubos

Los trabajos de Matarana tuvieron lugar entre mediados de septiembre y diciembre de 1604, y en los apuntes del Libro de Fábrica —no disponemos de recibos—, se incluye al pago de pintar el órgano, la realización del retablo de la capilla de San Mauro, patrón del Colegio. En AD IV: ACCV *LiFa* se encuentran dichos apuntes que no es necesario consignar aquí.

La presencia de Bordons finaliza con su regreso a Valencia para afinar los órganos para la apertura de la iglesia, que fue consagrada el lunes 17 de enero de 1605, celebrándose los primeros oficios el domingo 6 de febrero²⁴⁹. Hemos encontrado un recibo por la manutención de Bordons durante su estancia en casa de Joan Narcís Leysa, y un apunte del pago a Bordons de 50 libras: “28-ene-1605... a, Bordons organista catalán, alqual ha hecho venir por orden del Patriarcha mi señor pa componer y templar los dos órganos de la yglesia del Collegio del Patriarcha...”²⁵⁰. Esta etapa se cierra con un nuevo repaso del órgano por mosén Dionís Martín a 23 de mayo de 1605: “A mosén Dionys Martín de gastos echos por este en componer los órganos dela iglesia del colegio”²⁵¹.

Ya sabemos que Francesc Bordons era oriundo de Solsona, en el Principado de Cataluña; procedía además, de una antigua familia de organeros, de los que ya se han encontrado datos en los albores del siglo XVI, concretamente el año 1501 en que hay un Juan Bordons de Solsona reparando los órganos de la catedral de Lérida. Años después, en 1590, hay datos de Antoni Bordons, que se encontraba trabajando en los órganos de Cervera; al tiempo, entre 1589 y 1592, otro organero solsonés llamado Bordons, de nombre Josep trabajaba en los órganos de Poblet y de Valls.

A principios del XVII es Francesc Bordons quien se encuentra trabajando en los órganos de Tárrega, que finalizará en 1609²⁵². Es necesario indicar, que Louis Jambou localiza a Francesc Bordons como hermano de José, hijos ambos de un organero francés, Pedro Bordons, quizá este hijo o nieto del Joan Bordons de 1501 nombrado por Miró Baldrich. Dice Jambou “natural de Samalis en Francia, se asienta en Gerona, Solsona, donde nacen sus dos hijos, Francisco y José...”²⁵³.

Por tanto, nuestro constructor se encuentra trabajando en el órgano de Tárrega al mismo tiempo que trabaja en el del Colegio del Patriarca: comienza el de Tárrega en abril, con el primer pago y el de Valencia en junio, (primer pago 13-6-1604). Otra fuente encuentra a Francesc Bordons

249 Se encuentra en: Pere Joan Porcar: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València. Dietari, 1589-1628.* (Antología) Selecció, transcripció i pròleg de Ferràn García-García. (València: Diputació Provincial, 1983) pág.72.

250 Ambos apuntes son reproducidos por José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes...* (1977) pág. 33 n.p.ág. 5. AD III: ACCV Órganos *GaGe* nº 25 y Recibos varios nº 12.

251 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº13.

252 La información procede de Ramon Miró Baldrich: «*Música i església a Tàrrega* (del segle XV a inicis del XVIII)», en *Urtx, Revista Cultural de l'Urgell*, 14 (2001) pág.173-174.

253 Louis Jambou: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII.* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) pág. 16.

unos años más tarde, concretamente 1625, trabajando en la construcción de un órgano en la iglesia parroquial de Santa Eulàlia d'Esparreguera:

“... el año 1625 Francesc Bordons, el menor, firmaba los acuerdos para la fabricación del órgano con su *cadireta* —un conjunto hecho a imitación, según le reclamaban los jurados, del órgano del convento de Santa Catalina de Barcelona, construido por fray Jodi de Mendoça (1604) y que incluía reformas del mismo Francesc Bordons, autor también del nuevo órgano de Santa María de Manresa—. Esta gran estructura era acabada en 1629 y pronto, (1633) los parroquianos se dotaron de una capilla de canto.” “El órgano, por descontado, desapareció con las llamas de 1936...”²⁵⁴

1.7.2 Los órganos de Claudio Girón

Si bien la historia de los órganos de la fundación parece acabar aquí, la realidad es que en febrero de 1607 se encomendaba al maestro Claudio Girón, la fabricación o reparación de los de Francisco Bordons. Los órganos de Bordons no complacieron al muy exigente Patriarca y muy probablemente tampoco al maestro de capilla, Joan Narcís Leysa.

Parece que Claudio Girón era oriundo de Lyon, en Francia, habiéndose instalado en Zaragoza, desde donde más tarde pasó a Madrid, Cuenca y por último Valencia. Pedro Calahorra aporta poca pero muy concreta información, proveniente del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Se trata de un acta del notario Martín Martínez de Insausti (fol. 528) datada 18 de octubre de 1581: “En 1581 se capituló el afirmamiento de Guillén de Monreal con el magnífico Claudio Girón, natural de León de Francia, habitante en la ciudad de Zaragoza, a su arte de organista, por tiempo de seis años”²⁵⁵.

Louis Jambou ofrece más información con su documentación correspondiente: relata que Claudio Girón, el padre, procedía de Lyon y ya en 1577 construía en Zaragoza violas y guitarras. Hacia 1590 se desplazó a Guadalajara y Madrid, donde recibe el encargo de seis realejos para llevar desde Sevilla a América. En 1596 fabricó un órgano para el monasterio de san Felipe en Madrid, perdiéndole la pista Jambou en Cuenca, donde era afinador hasta 1606²⁵⁶.

254 “...l'any 1625 Francesc Bordons, el menor, signava els acords per a la fabricació de l'orgue amb la seva cadireta —un conjunt fet a imitació, segons li reclamaven els jurats, de l'orgue del convent de Santa Caterina de Barcelona construït per fra Jordi de Mendoça (1604) i que incloïa reformes del mateix Francesc Bordons, l'autor també del nou orgue de Santa Maria de Manresa—. Aquesta gran estructura era acabada el 1629 i aviat (1633) els parroquians van dotar-se d'una capella de cant.” P.82 “L'orgue, per descomptat, va desaparèixer amb les flames del 1936...” En Bosch i Vallbona, Joan “Cendres de la Pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de sant Miquel d'Esparreguera (1629-1635)” en *Locus Amoenus*, (1997) pág. 90. La traducción es nuestra.

255 Pedro Calahorra Martínez: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Vol.II: organistas, organeros y órganos* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978) pág.144 y referencia de archivo en n.pág. 264.

256 Louis Jambou: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988) pág. 14. Esta biografía está profusamente documentada con referencias a archivos de protocolos en Madrid y Zaragoza, y archivos de la catedral de Cuenca, del monasterio de San Felipe, etc. Sigue con su hijo Juan Girón del Bosque: Madrid 1604-10, Sigüenza 1608-10 y Zaragoza 1616-27 y demás datos que no proceden aquí.

En el Diccionario de la Música Española añade en referencia a los realejos: “En 1590 el dominico Cristóbal Núñez le encargó seis órganos realejos para llevar a Sevilla y de ahí, con mucha probabilidad, a América del Sur; a la entrega de los realejos, el organero promete dejarle un método fácil de afinación de dichos instrumentos.” Fuente: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Madrid: SGAE, 1999-2001).

Así pues, tras su estancia en Cuenca de la que nos da noticia Jambou, Claudio Girón pasó a Valencia, trabajando en los órganos del Colegio: quizá al acabar marchó, pero lo cierto es que a continuación y una vez acabados los órganos del coro, parece que comenzó a fabricar un órgano para la Capilla de la Virgen de la Antigua, después de dejar preparado uno de realejo.

En cualquier caso, a partir del 27 de enero de 1607 encontramos pagos a este organero, todos los cuales vienen consignados en los mismos términos: “A Claudio Giron maestro de hazer organos para en quenta de los que hazen para la yglesia del colegio, 19L 3S 4D”²⁵⁷.

Hay cuarenta y ocho anotaciones como esta en el Libro de Fábrica, entre enero y octubre de 1607: 27 de enero, 3-10-14-17-21-23 de febrero, 3-10-16-24-30 de marzo, 7-14-20-21-24-27-28 de abril, 5-9-12-19-21-26 de mayo, 2-8-11-16-23-25-27-30 de junio, 4-7-14-21-28 de julio, 3-11-18-26 de agosto, 1-7-15-22-29 de septiembre y 6 de octubre de 1607²⁵⁸.

De estos mismos apuntes del *Libro de Fábrica* y con las mismas fechas, hemos encontrado en las cajas catalogadas, ALEN 1-6-2-5, los recibos correspondientes y se pueden consultar en AD III: ACCV Órganos.

Se hace necesaria en este punto una reflexión: ¿qué hizo Girón, deshacer los órganos construidos por Bordons poco tiempo antes, o reformarlos? El no haber encontrado acuerdo inicial, acta notarial o contrato con ninguno de los dos organeros hace difícil saber qué pasó con exactitud, pero disponemos de dos documentos que aportan algo de información:

- Dos apuntes en el libro de fábrica, de los cuales sólo nos ha llegado un recibo, nos informan de que además de los órganos, con la llegada de Girón se construyó una cámara para las manchas o fuelles: “19-2-1607. A Alonso Ortiz para en quenta de 300 reales castellanos que ha de haver por las manos y pertrechos de la cubierta de bóveda en que han de estar las manchas del órgano de la yglesia del colegio.”²⁵⁹ ¿Dónde se encontraban los fuelles de los órganos de Bordons? ¿Cambió de ubicación por haberse eliminado o cambiado de lugar la cadireta? Imposible contestar a estas preguntas.
- En la actualidad, los dos órganos franceses del siglo XIX, se sitúan en el lado del evangelio —mirando al presbiterio a la izquierda—, el órgano grande; en el lado de la epístola —mirando al presbiterio a la derecha—, uno algo más pequeño. Por la descripción que da la factura de la obra que se hizo bajo mando de Girón para alojar los

257 AD IV: ACCV *LiFa* n° 108.

258 AD IV: ACCV *LiFa* n°s 108-109-111-112-114-116-117-120-121-122-123-124-125-126-128-129-130-132-135-136-137-138-139-141-142-144-145-146-147-148-150-151-152-153-154-155-156-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-169-170-172-174. Los recibos de dichos apuntes se encuentran en AD III: ACCV Órganos Recibos varios n°s 14-15-17-18-19-21-22-24-25-26-27-28-30-32-33-34-35-37-38-39-40-41-42-43-44-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69.

259 Hay otro apunte de dicha obra: “25-2-1607 A Alonso Ortiz a cumplimiento de 300 reales castellanos por el destajo demanos y pertrecho de una buelta de ladrillo del aposento en que han estar los fuelles de los órganos.” AD IV: ACCV *LiFa* n°s 115-118.

fuelles, sabemos que esta nueva estancia, que existe aún hoy día, se situaba en el lado de la epístola, donde hoy está el órgano pequeño:

“19-feb-1607. A Alons Hots Alemany por...hazer una buelta doble de ladrillo llana enel saguan del coro dela yglesia del colegio del Patriarca mi señor, arrasada de callerones, hazer escalones pasubir ensima de dicha buelta, Paymentarla, Repararla... cavar la paret y a encarar los caños delos fuelles del órgano nuevo, y poner todos los Pertrechos es a saber hieso, ladrillo, cal y todo lo demás que fuere neçesario padereçar dicha Buelta con perfición...19L 3S 4D.”²⁶⁰

Dado el tiempo que Girón trabajó, entre enero y octubre de 1607 y el hecho de que se construyera también una cámara nueva para los órganos, es posible aunque sorprendente, que se prescindiera de gran parte de la obra de Bordons y se tratara de un órgano nuevo, incluyendo por supuesto la caja, como parece por este recibo: “Para tanta madera que se ha mercado pala obra de la caja del órgano que labra hagora Claudio Girón...”²⁶¹. Dicha caja llevaba una talla de madera cuyo tema desconocemos, pero fue realizada por el *imaginero* Juan Bautista Giner: “...por la talla que ha labrado pa la caja del órgano que dicho Claudio hagora haze.../ Yo Joan Bautista Giner, escultor, o *imaginari*...”²⁶².

1.7.2.1 El claviórgano

De esta época ha llegado una factura con memorial de cosas compradas para los órganos; nos sorprende ver nombrado “Por una llave con su martillo *patemplar el claviórgano*...”²⁶³, al que realmente no podemos dar encaje por no haber ni una otra sola mención a este instrumento, aunque a partir de ahora deberemos tener siempre en cuenta esta posibilidad. Además de la compra de badanas²⁶⁴ para los fuelles y tablas de madera²⁶⁵, en abril adquirió “...seis arrobas delgadas de estaño de barras marcadas de Inglaterra y dos quintales de plomo, todo esto es pa hundir y vaziar todas las flautas que han de estar delante del órgano”²⁶⁶.

Obviamente hay otros recibos relacionados con este último, puesto que los tubos para diferentes registros habían de rehacerse²⁶⁷; por cierto que como registros se mencionan *flautas*, *misturas* y *lleno*. También se recoge la compra de “...ocho libras de évano para el juego de las teclas de

260 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº20.

261 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº36.

262 ¹⁸⁶ AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº38.

263 Se puede consultar en AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº31.

264 Badanas o baldreses, piel muy fina con la que se confeccionaban bolsos, zapatos y guantes. En el recibo se indica que se compró la piel precisamente a un guantero. En el recibo nº 64 del mismo apéndice documental se factura plomo para hacer contrapesos para los fuelles.

265 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nºs 26 y 29.

266 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº34.

267 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº41.

dicho órgano y cinco varas de fustán blanco pa fundir los cañones de dicho órgano”²⁶⁸. Dice Louis Jambou: “... en el caso citado de Valencia por ejemplo, cada *joch* o juego (teclado) define al parecer un solo registro o mixtura y la calidad de su tubería (dos cuerpos de estaño, dos de plomo y uno sin puntualizar: quizá fuera de *fusta* o madera)”²⁶⁹.

Por lo que respecta a las flautas, dice de la Lama: “La acepción de FLAUTAS como “caños en general” continuó en el vocabulario de los organeros durante el Renacimiento y el Barroco, citándose en numerosos contratos”²⁷⁰. Corroboramos esta reflexión, que ha supuesto cierta confusión a la hora de revisar los documentos del Colegio. Sin embargo, a la lectura del texto de de la Lama, inferimos que las flautas constituyen en su conjunto, la familia del flautado: “Así pues, FLAUTADO designa en primer lugar al registro fundamental del órgano, sin definirlo con datos técnicos...”²⁷¹.

También define las misturas como “cada una de las hileras de caños de las distintas familias tímbricas y de diferentes tesituras que componen el órgano. Pero muy pronto, además de su significado individual, se le asigna un segundo de COMBINACIÓN, propio de la registración. Ambos contenidos aparecen alternándose en los documentos y su significado viene dado por el contexto”²⁷². Finalmente, para clarificar las funciones de flautado y lleno, volvemos de nuevo a de la Lama:

“Flautado y lleno se contraponen en tesitura, número de hileras y volumen de sonido; formaron la nueva estructura del órgano que sustituyó al Blockwerk medieval y con ellos se pudo tañer “en tres maneras”, como primer elemento de variedad. Esta primera clasificación se prolongó a lo largo del siglo XVI y fue parte del vocabulario de los organeros en el XVII y siguientes.”²⁷³

Volviendo al claviórgano, fue un instrumento muy popular en la Península Ibérica desde final de siglo XV, en que probablemente fue inventado por el zaragozano Mahoma Moferriz: “... podemos establecer el año 1478 como el de la primera cita de un claviórgano, instrumento absolutamente definido desde el punto de vista morfológico y funcional, en el marco de una tradición anterior y establecer a Mahoma Moferriz de Zaragoza como su *inventor*”²⁷⁴.

268 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº35. En este caso parece simplemente que se fundió metal para nuevos. Agradecemos las indicaciones sobre esta cuestión a D. Jesús Ángel de la Lama.

269 Louis Jambou: *Evolución del órgano español...* (1988) pág.11.

270 Jesús Ángel de la Lama: *El órgano barroco español* Vol. IV (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995) pág. 109

271 *Ibíd.* pág. 110. A continuación ofrece las definiciones de diferentes documentos de época, que corroboran esta idea.

272 *Ibíd.* pág. 111.

273

274 “... podem establir l’any 1478 com el de la primera citació d’un claviorgue, instrument absolutament definit des del punt de vista morfològic i funcional, en el marc d’una tradició anterior, i establir Mahoma Moferriz de Saragossa com al seu “inventor” Romà Escalas: “Tres claviorgues d’un mateix constructor a Nova York, Moscú i Barcelona” en *Revista Catalana de Musicologia* nº II (2004) pàg. 36.

Este instrumento artificioso y al parecer de hermoso sonido se popularizó rápidamente, llegando a formar parte del mobiliario de reyes y nobles; para comprender cómo era, la descripción parcial de un claviórgano del siglo XVII nos será útil:

“Al abrir las puertas, bajo los cajones, aparece el teclado del órgano con los tiradores de los registros correspondientes. Los tubos del instrumento quedan escondidos en la parte de atrás de la caja, entre el fondo de los cajones y un marco de tela fina. Sobre el teclado, disimulado con un plafón basculante, se encuentra un espacio interior pentagonal de 105 mm de alto, donde se alojaba la espineta...la cual se podía acoplar al teclado del órgano”²⁷⁵

1.7.2.2 Modificaciones en los órganos de Girón

Aún más sorprendente resulta el documento fechado a 16 de octubre de 1607: seis días después de acabar la obra de los órganos, parece que el Patriarca sigue insatisfecho con la sonoridad de los mismos y encarga la introducción de ciertas mejoras en las flautas. Este documento, nombrado también en el *Libro de Fábrica*²⁷⁶, detalla algunos cambios que se deben hacer al órgano, quizá el grande aunque no se especifica. Las más importantes son las siguientes:

“Primero, un secreto a la parte de los tiples y poner enél ocho caños de treze palmos de entonación ¿? el pie todo de estaño abierto”.

“Item se han de quitar los ¿usos? Y en lugar dellos poner una veinte y dosena”.

“Item quitar las flautas atapadas y en lugar dellas hazer un flautado de seys palmos y medio abierto, octava arriba dela cara del flautado principal”.

“Item, se han de mejorar los conductos delas flautas grandes atapadas que sirven enel lleno y flahutado”.

“Toda la qual mejora sehaze en fin que el órgano sea mas suave y tenga mas cuerpo y mas espiritu el organo y lleno del”²⁷⁷.

Lleno, *mixtura* y *flautado* son registros. Un tipo de mixtura es el lleno, que puede variar en combinaciones *quasi* infinitas de caños, pies, lengüetería y la posición de dichos caños; el *lleno* produce el sonido más característico y luminoso del órgano y junto al *flautado*, pertenece a la

275 “En obrir les portes, a sota els calaixos, apareix el teclat de l’orgue amb els tiradors dels registres corresponents. Els tubs de l’instrument resten amagats a la part de darrere de la caixa, entre el fons dels calaixos i un marc de tela fina. A sobre del teclat, dissimulat amb un plafó basculant, s’hi troba un espai interior pentagonal de 105 mm d’alçària, on s’allotjava l’espineta, en aquest moment inexistent, la qual es podia acoblar al teclat de l’orgue” Romà Escalas: “Tres claviorgues d’un mateix constructor...” en *Revista Catalana...* (2004) pàg. 21. Se trata del claviórgano del Museo de la Música de Barcelona, MDMB 821, de factura alemana y datado en el primer tercio de siglo XVII.

276 “A Claudio Girón para en quenta de las cinquenta libras que ha de haver por las manos de la mejora que ha de hazer en el órgano grande de la yglesia del colegio echo po(r) quenta conforme un memorial aparte firmado de la mano de mosén Arcis (Narcís Leysa) y otros a más de los dos quintales de estaño y dos arrobas de plomo que se le han de dar para dicho efecto, 5L 15S. Hecho el 24-10-1607” AD III: ACCV, *LiFa* n° 172.

277 AD III: ACCV Órganos Recibos varios n°70.

familia de los principales; el *flautado* se encuentra en la cara o fachada del órgano y constituye el conjunto de voces más suaves y graves del órgano. La *mixtura* también puede tener significados varios, como ya hemos visto.

A continuación se especifica que para dichos arreglos se había de entregar al organero dos quintales de estaño y dos arrobas de plomo, además del pago por la mano de obra. Por dos recibos del día 22 de octubre sabemos que los tubos proyectados se añadían a los ya hechos y que eran mezcla del estaño y el plomo comprados: "... por dos arrobas gruesas de plomo que ha vendido y ha mesclar y undir el estaño que seha tomado pa hazer las flautas que agora se añaden enel órgano nuevo que Claudio Girón ha hecho..."²⁷⁸.

La compra de estaño y plomo buscaba la mejora en la sonoridad del instrumento: una aleación rica en estaño da un sonido mucho más radiante que no el que tiene más plomo. Así pues, los órganos de Bordons no agradarían al fundador, e igualmente a los de Girón se les hubo de mejorar el *lleno* y transformar al tiempo la sonoridad merced a nuevos y mejores caños.

De estos trabajos de remodelación, comenzando en el mismo mes de octubre, vemos un total de 12 apuntes en el *Libro de Fábrica*, y también sus recibos, correspondientes al pago a Claudio Girón, con fechas 24-27 de octubre, 3-10-17-24 de noviembre, 1-8-15-22 de diciembre de 1607 y 11-17 de enero de 1608²⁷⁹.

Algo más adelante en otros recibos se detalla la naturaleza de los trabajos, tal y como se exigió en el documento de 16 de octubre: "10-nov-1607. A Claudio Girón... cinquenta y nueve reales castellanos aquenta del concierto agora últimamente deañadir y quitar ciertas mixturas en el órgano nuevo que aquel ha hecho..."²⁸⁰ y "17-nov-1607... a Claudio Girón organista cinquenta un Reales castellanos aquenta del concierto nuevo deañadir y quitar flautas en el órgano nuevo que aquel ha hecho..."²⁸¹. Los días 22 de diciembre, 11 y 17 de enero cobró también por este concepto²⁸². Los trabajos duraron hasta dicho 17 de enero de 1608, pues después trabaja en un *organito* que veremos a continuación.

278 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº72 y el anterior nº 71 da cuenta de la compra de estaño

279 Presentamos aquí dos: 10 y 17 de noviembre 1607. Se pueden consultar todos los apuntes en AD IV: ACCV *LiFa* nºs 172-174-179-180-183-188-190-195-197-200-203-205 y AD III: ACCV Órganos ordenados por fechas.

280 AD III: ACCV Órganos *GaGe* nº 26. Era a cuenta de 50 libras que se habían acordado por pago de los arreglos.

281 AD III: ACCV Órganos *GaGe* nº 27. Era a cuenta de 50 libras que se habían acordado por pago de los arreglos.

282 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº 77, *GaGe* nº 29 y Recibos varios nº 78.

Parece pues, que Girón modificó el *flautado*, además de de añadir *ciertas mixturas y cañones*²⁸³. Según Jambou, estos elementos tendrían características propias y peculiares en tierras catalano-valencianas, aunque tampoco sabemos qué tipo de órganos construiría Girón:

“...A veces, los vocablos *diferencia o registro* se les sustituye, con igual valor, la palabra *mixtura*, empleada ya con este significado también por el teórico Bermudo... Además, en la escuela catalano-valenciana, el uso de este vocablo, *mixtura*, opone la calidad de un timbre,- que sin duda es siempre la flauta -, al grupo de los principales: *lo flautat de stany* se diferencia así de la *mistura de plom*.”²⁸⁴

1.7.2.3 El realejo

Al llegar a este punto y con la aparición de un pago por un realejo ya hecho, comprendemos que este iba en el acuerdo inicial con los dos órganos grandes: “2-feb-1608. A Claudio Giron por un organito realeixo echo para la capilla de Nuestra Señora de la yglesia del colegio, 31L 12S 6D”²⁸⁵ y que quizá la alusión a un martillo para el claviórgano hacía referencia precisamente a este realejo; es difícil afirmar que se tratara de un claviórgano porque es la única mención a tal instrumento, pero no debe descartarse que se construyera y no se le diera uso.

Unos días más tarde del recibo arriba mencionado, se procede a pintar dicho realejo y el recibo, que en este caso sí se conserva, dice: “14-feb-1608... mandara pagar a, mastre Thomas Sanchis carpintero... por poner colores y pintar de jaspeado, toda el Arca del organillo dicho vulgarmente Realejo, questá en la capilla de nuestra Señora el Antigua del Colegio del Patriarca mi Señor... 1L10S 8D”²⁸⁶.

El siguiente apunte, hecho casi mes y medio después y del que por desgracia no hay recibo, nos informa de un nuevo órgano: no se dice de él en ningún momento que fuera de realejo, sino que simplemente se describe como *organito pequeño*, pagándose junto al realejo ya finalizado, que se entregaba como parte final del primer contrato: “15-mar-1608. A Claudio Girón para en quenta de 50L que ha de haver por un órgano que haze para la capilla de nuestra Señora de la yglesia del colegio concertado en dicho precio y más el realejo que esta en dicha capilla el qual sea de librar para el cumplimiento del precio de dicha obra”²⁸⁷. Además se encarga una banquetta al mismo carpintero que labraba la caja²⁸⁸.

283 En este caso los cañones son tubos

284 Louis Jambou: *Evolución del órgano español*, 1988 págs. 112-113.

285 AD III: ACCV *LiFa* n° 207.

286 AD III: ACCV Órganos *GaGe* n°30. En el anverso del recibo dice: “A Tomás Sánchez por pintar de chaspeado el organito que esta en la capilla de nuestra Señora”.

287 AD IV: ACCV *LiFa* n°222.

288 “26-4-1608. A Joseph de la Lança carpintero por labrar la caja del órgano que Claudio Girón labra pala capilla de nuestra señora la Antigua del colegio del Patriarca mi señor, como en hazer un escabel Romano pa asentarse el que tañere dicho órgano, 4L 18S ” AD III: ACCV Órganos Recibos varios n°79.

Sí se han conservado cinco recibos de este trabajo, siendo el último del 5 de julio 1608 y el más explicativo el siguiente: “28-5-1608. A Claudio Girón a cuenta del organito que labra hagora pala capilla de nuestra señora la Antigua...y son para pagar a Francisco Duart por cuarenta quatro libras de plomo que de aquel ha mercado..., pa los fuelles de dicho organito, 1L 2S 3D”²⁸⁹. También se trabaja en el mueble: el bordador Aloy Thous realiza una celosía dorada y pintada de colores para “... poner delante la cañutería del órgano pequeño que esta en la capilla de nuestra señora la Antigua, 2L 6S”²⁹⁰.

Con toda la documentación presentada, concluimos que había en el Colegio cuatro órganos, dos en el coro y dos en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua; el último, descrito como un *organito* en todos los apuntes, era quizá el *positivo* trasladado al presbiterio para acompañar las *Danzas* que tenían lugar allí, al inicio y al final y el denominado realejo podría ser un claviórgano, pero realmente no podemos confirmar esta hipótesis con la documentación que existe.

1.7.2.4 Finalización de los órganos pequeños por Baltasar Merino

A partir del día 5 de julio dejamos de ver a Claudio Girón. Desconocemos qué fue de él, pero algo debió dejar inacabado porque un tercer organero vendría a continuar el trabajo del último organillo de la Capilla de la Virgen de la Antigua; se trata de Baltasar Merino, de cuyo trabajo hay cuatro recibos, fechados a 12 de agosto, 6 y 20 de octubre²⁹¹ y 4 de noviembre: “4-11-1608. Balthazar Merino a cumplimiento de los 400 reales castellanos devidos por adobar y templar el organito pequeño de la capilla de nuestra señora la Antigua...14L 7S 6D. Firma Balthazar Merino”²⁹².

El último pago constituye la finalización del encargo y por fin parece que los órganos quedaron terminados. Hemos encontrado un artículo publicado por el archivero adjunto de la Parroquia de la Asunción de Carcaixent, Valencia, en el que cita a Merino en 1604 construyendo el órgano de dicha iglesia “... en la cual Baltasar Merino, *constructor organorum vicinis Valentia...*, construye un órgano para el culto, por la cantidad de “mil y ochenta piezas de a ocho”..., instalado en el mismo cuerpo del campanario”²⁹³. También José Climent lo ubica trabajando para la catedral de Valencia en 1628²⁹⁴.

289 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº 82 El resto son Recibos varios nºs 80-81-83-84.

290 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº 85.

291 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº86-87-88.

292 AD III: ACCV Órganos Recibos varios nº 89, aportado por José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes...* (1977) pág. 33 n.p.ág.6. Sin mención al resto.

293 “La primera notícia referent a l’orgue parroquial, es tracta d’una època atorgada a València, davant del notari Pere Joan Blanch, el 16 de març de 1604, en la qual Baltasar Merino, “... constructor organorum vicinis Valentia..., construíx un orgue per el cult, per la quantitat de “... mil y guitanta peses de aguit...”, instal·lat al mateix cos del campanar.”Bernat Daràs i Mahiques: “Orgues, orgueners, organistes, xantres i mestres de capella a l’esglèsia parroquial de l’Assumpció de Carcaixent, (segles XVII-XX)”, en *Fulls de historia religiosa de Carcaixent / 7* (2005).

294 José Climent Barber: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AM* vol. 17 (1962) pág.108.

A pesar de que entre julio y noviembre de 1608 Merino trabajó en el organito, pensamos que ambos órganos de la capilla de la Virgen de la Antigua estarían disponibles para la festividad del Corpus; si repasamos el *Libro de Fábrica*, observaremos que el 25 de septiembre de 1607 Guillem del Rey cobró por obrar en el suelo del coro para colocar las sillas con respaldo, pues anteriormente había unos bancos: “25-sep-1607. A Guillem del Rey por tantos jornales hechos en arrapar el alquitrave y otros resaltos de piedra dentro de la yglesia del colegio para acomodar en el las sillas que se hazen para el servicio del dicho coro”²⁹⁵. Entre esa fecha y la finalización de la carpintería, pasó algo más de un año: “12-nov-1608. A Pedro de Gracia carpintero a cumplimiento de 296L 19S 2D por un remate de quenta de los respaldares de las sillas del coro de la yglesia del colegio y demás obras hechas en dicho colegio...”²⁹⁶ y “1-dic-1608. A Gaspar Eras y Francisco Huguet carpinteros para cumplimiento de 402L 10S por las manos y echuras de las sillas del coro de la yglesia del colegio taçadas en dicho precio...”²⁹⁷.

Por esta razón quizá, para la festividad del Corpus de 1608 no pudieron utilizarse los órganos del coro y se trajo uno prestado de la iglesia de San Cristóbal: “En 6 de junio 1608 a mosén Joan Narcís Leysa por traer y llevar el órgano de sant Christoval que sirvió en el cruçero en tanto que se asentaron las sillas del coro, 1L 3S”²⁹⁸.

1.8 Adquisición de mobiliario e instrumentos para la capilla de música. Contactos con Juan Bautista Comes

Al llegar aquí, comprendemos que desde el traslado del Santísimo Sacramento del 8 de febrero de 1604, a la finalización de los órganos por Baltasar Merino en fecha 4 de noviembre de 1608, se han proseguido los trabajos de construcción y decoración de los diversos elementos de la Capilla; así mismo, como se desprende con la observación de AD IV: ACCV *LiFa*, durante estos años se ha ido creando una biblioteca de música para uso de la Capilla, se han colocado sillas en el coro y un facistol que sigue allí hoy en día, además de que ya en junio de 1605 se adquiere un bajón: “9-jun-1605. A Mosén Joan Narcís Leysa por el precio de un baixón trahído de Barcelona para la yglesia del colegio, 15L 17S”²⁹⁹.

Tal y como relatan Climent y Piedra, este mismo año leemos en el *Libro de Fábrica* que el Patriarca comenzó a hacer gestiones para traer a Juan Bautista Comes a la Capilla del Colegio:

Cita Climent un documento del examen realizado por Joan Sebastián para la plaza de organista: “...al manchador y a Merino, dotze reals per portar lo orgue de casa de Merino fins a la Seu, pera el examen del organista Joan Sebastián, que estaba oposat a l’orgue, vol. 1393, f. 46v”.

295 AD IV: ACCV *LiFa* n°168.

296 AD IV: ACCV *LiFa* n°270.

297 AD IV: ACCV *LiFa* n°271.

298 AD III: ACCV Órganos *GaSa* n°1. En José Climent Barber y Joaquín Piedra: Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág. 34 y n.pág. 7.

299 AD IV: ACCV *LiFa* n°77.

“28-nov-1605. A Pedro Pablo Comes de mandato del Patriarca mi señor para hyr a Lérida a traer su hermano maestro de capilla de aquella para acomodarle en el Colegio, 9L 3S 8D”³⁰⁰.

La llegada de Comes al Colegio en 1608³⁰¹ y la creación de sus *Danzas* en 1609, atestigua el final de una etapa transitoria, de creación y puesta en marcha del Colegio-Seminario con su Capilla, tal y como vemos en AD IV: ACCV *LiFa*, sin olvidar que la información referida en dicho apartado es sólo parte de la aportada en el *Libro de Fábrica*, que incluye todo tipo de gastos, desde arena y cal para albañilería, hasta trabajos de costura y brocaje para los ropajes de la iglesia.

1.8.1 Adquisición de libros de música para el coro

En cuanto a los libros de coro, presentamos la colección que desde 1605 comenzó a hacerse AD X: ACCV *Música* legajo 1-6-2-5/*GaSa* y que corresponde a apuntes del *Libro de Fábrica*, recibos del legajo 1-6-2-5 y recibos y apuntes del gasto de sacristía³⁰². Dado que el Patriarca era el arzobispo de Valencia, no cabe duda de que la catedral fue una importante fuente de provisión de documentos y copistas que previamente habrían trabajado para la Seo.

En la actualidad disponemos de una catalogación moderna de los libros de coro, visibles dentro del catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico valenciano de la Biblioteca Valenciana, y se puede consultar en su página web. Indica al respecto Rosa Isusi: “El Real Colegio posee una de las colecciones de libros de coro más interesantes de la Comunidad Valenciana. Aunque esta en general no es tan voluminosa ni antigua como la conservada en otras catedrales sí es mayor que el de bastantes colegiatas, conventos y monasterios”³⁰³.

Narcís Leysa, ya anciano, dedicó sus esfuerzos a hacer acopio de libros de coro, tanto de canto llano como de polifonía: obsérvese en el AD X *Música*³⁰⁴, la gran cantidad de copias que se realizan entre enero de 1605 y febrero de 1609: Cosme Rodrigo una colección de libros de canto

300 AD IV: ACCV *LiFa* nº 83. En José Climent Barber y Joaquín Piedra: Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs. 37-38 y n.p.ág. 19.

301 Según las hojas de salarios de la Capilla, Comes llega al Colegio a finales del año 1607, en agosto.

302 Climent y Piedra han tratado el asunto en dos capítulos de su biografía de Comes. En este apartado es necesario mencionar lo relativo a la compra de libros para el coro: José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs.35-36. De los documentos que aportamos en el AD X: ACCV *Música* y mencionamos aquí arriba, ellos mencionan a pie de página los apuntes nº 59-67-72-140-225 de *LiFa* y recibos nº1 y 8 de ALEN 1-6-2-5. El nº1 figura como de 1606, pero se trata de una errata que hemos corregido en nuestro AD, pues era 1607.

303 Rosa Isusi Fagoaga: “Los Libros de Coro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: catálogo en línea y valoración” en Boletín DM 18 (2014) pág. 33.

304 AD X: ACCV *Música*. Es importante comenzar a estudiar esta colección documental —música comprada o copiada por el Colegio durante el siglo XVII—, leyendo las *Indicaciones para la lectura*. Tras ello se puede optar por consultar las fuentes originales transcritas en AD X: ACCV *Música*. En el periodo inicial los apuntes proceden del *Libro de Fábrica (LiFa)* y recibos procedentes de ALEN 1-6-2-5. Se observa en los apuntes procedentes de *LiFa* hay cierta cantidad de copias de libros de canto de órgano pero desgraciadamente no se indican compositores. En este apartado lo más cómodo es ir revisando 10.AD X: ACCV *Música*.

de órgano y la pasión de Nasco³⁰⁵; Gabriel Gironés³⁰⁶ —del único que se conservan recibos—, copió canto llano y algo de polifonía; Pedro Muñoz credo y misas en canto de órgano³⁰⁷. Además de estos copistas podemos mencionar también a Miguel Gonçalo, que ayudaba a Cosme Rodrigo y los libreros Pedro y Miguel García³⁰⁸, Jerónimo Estevan y Joan Hernández, que respectivamente vendieron y encuadernaron algunos libros. Finalmente al franciscano fray Miguel Joan Falcón³⁰⁹ que se encargó de “escribir y apuntar” diversos cuadernos para los libros de canto llano.

Entre enero de 1605 y febrero de 1609 los mencionados copistas surtieron de libros de coro con música para el tiempo litúrgico, diferentes santos y oraciones, algunos en canto llano y otros en canto de órgano. Ambos tipos de escritura son mencionados también como *solfa*: “A Cosme Rodrigo por la letra y solfa de tantas antífonas del officio del Santíssimo Sacramento echas para la yglesia del colegio, 3L”³¹⁰. Además, se pagó a Rodrigo “a cuenta de los libros que escribe en canto de órgano”.

En otro legajo, separado del gasto de sacristía, se encuentran las pocas menciones a autores en la compra de libros, de 1607 y 1608 respectivamente: “A Jerónimo Estevan por un libro de missas, magnificats, salves, hymnos y motets de Victoria, que el Patriarca mi señor mandó se mercase para el Colegio de Corpus Christi”³¹¹. Otro similar se encuentra en el mismo legajo: “A mosén Miquel Garcia per un joch de motets de Palestrina a 6.7.8, que son sis llibres enquadernats de pergamí en los quals y son sis jochs de motets del sobredit autor”³¹².

Finalmente, al tiempo que se encargaban los libros de música, se realizó un mueble para guardarlos: “En 2-4-1606 a Pedro de Gracia para en quenta de la obra de los estantes para los libros del coro de la yglesia del colegio, 5L 15S”³¹³

1.8.2 Actividad de la capilla a partir de 1605. Adquisición de instrumentos musicales

Así como a partir de febrero de 1605 hay actividad litúrgica en la iglesia del Colegio y la Capilla tiene ya un abultado número de capellanes cantores, las celebraciones consignadas en las *Constituciones* pudieron no celebrarse todavía, al menos tal y como las conocemos pocos años después. Es el caso de la procesión del Corpus y sus danzas: no hemos encontrado documentos del año 1605 ni en el *Libro de Fábrica* —donde sí se consignan compras para la octava de 1606

305 Ídem AD IV: ACCV *LiFa* apuntes nº59-61-67-68-70-73-78-80-81-98. La *Pasión* de Nasco es la de Domingo de Ramos. Este asunto lo abordaremos en el capítulo 2.

306 Ídem *LiFa* apuntes nº86-91-100-103-134-140-149-157-185-271-275 y recibos 1-6-2-5 nº3-4-5-6-9-10-11.

307 AD X: ACCV *Música LiFa* nº82-84-97.

308 AD X: ACCV *Música LiFa* nº225 y 1-6-2-5 nº7.

309 AD X: ACCV *Música LiFa* nº89-104-201.

310 Sirva este apunte como ejemplo. 10.AD X: ACCV *Música* apunte de *LiFa* s/n, 23-ene-1605.

311 AD X: ACCV *Música*, recibo procedente del Legajo 1-6-2-5. Recibo nº1.

312 Ídem. Recibo nº8.

313 AD IV: ACCV *LiFa* nº 92.

—, ni en los libros de sacristía, por lo que entendemos que las celebraciones de ese año debieron circunscribirse a los ritos litúrgicos regulares.

Sólo hemos podido leer un apunte en el *Libro de Gastos de Sacristía* de 1605 página 14, en la cuenta de gastos extraordinarios, que reza: “...de doze libras de incienso y dos onzas de benjuí que compré para la octava del Santissimo Sacramento, 35S”³¹⁴. Tras la compra del bajón, en el incipiente archivo de sacristía encontramos apuntes de compra de dos cornetas mutas y fundas para las mismas: “...cien reales por mandado del patriarca mi señor los quales son por unas cornetas mutas que su Excelentia me mandó a pagar... “ y “... de hacer una funda para cornetas mutas...”³¹⁵. También sabemos que se adquirieron tres flautas para el oficio de Completas solemnes de los jueves: “...a mosén Arcís Leysa Doze Reales castellanos por otros tantos ha pagado a un Baynero por una funda ha hecho para tener conservadas las tres flautas que tanyen los Jueves enlas Completas quese cantan enel Colegio del Patriarca mi Señor...”³¹⁶.

A partir del año 1606 comienzan las celebraciones de la procesión de infraoctava de Corpus Christi, aunque nada sabemos de las danzas que en ella se hicieran hasta 1609. Debemos recordar que las cuatro estudiadas previamente, correspondientes la procesión de 1604, tenían unas características particulares que podrían no corresponderse con las del Colegio, puesto que éstas discurrían exclusivamente dentro del recinto, incluyendo, eso sí, el claustro.

En los libros de *Fábrica* y de gastos de 1606-1607 del archivo de la sacristía encontramos apuntes referentes a la enseñanza de las danzas para la procesión. El maestro resulta ser otro de los ministriles a los que se encargó una de las de 1604, Onofre Perpiñán, mientras que Miguel Tarín les enseñaba a cantarlas. Esto nos hace pensar que quizá lo que se hizo fue una danza nueva en la que estarían implicados ambos músicos:

Fol. 415r 18-7-1606	99. A mosén Miguel Tarin a saber es las diez libras por su salario de enseñar a los infantes de la yglesia del colegio y media añada que empeço a correr el primero de Ebrero pasado por razon de las 20L cada un año que el Patriarca mi Señor le manda dar por dicho salario de enseñar infantes y las 5L de gastos echos por aquel en los infantes para la dança del ochavario del Santissimo Sacramento ²⁴⁸	15L
24-jun-06	1. Onofre (Nofre) Perpiñán:lecciones danza a infantes	5L 25S
03-jul-07	2. Miguel Tarín: enseñar a cantar las Danzas a infantes	5L 11S 8D
18-jul-07	3. Onofre Perpiñán: lecciones danza a infantes para Procesion ²⁴⁹	5L 25S

314 AD II: ACCV *Procesión* Decoración Libro 15-jun-1605.

315 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo y Libro 18/29-mar-1606.

316 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 29-may-1606.

Conclusión

Además de planificar cuidadosamente la construcción del Colegio-Seminario junto a la Universidad, para que los alumnos pudieran acudir cómodamente a las clases, Juan de Ribera abordó las cuestiones legales y las *Constituciones* con sumo cuidado. Tras recibir la Bula de Gregorio XIII en 1584, ofrece a Felipe II el patronato de la casa, recibiendo un breve de Clemente VIII el 16 de marzo de 1598: en él, puesto que el Colegio ha sido fundado con bienes propios del Patriarca, el Papa le exime de regirlo con todas las rigideces del Concilio de Trento. Otorga facultades especiales para la elaboración de estatutos y *Constituciones*, aprobando los que en el futuro pueda hacer³¹⁹.

Las *Constituciones* de la Capilla, que veremos en el próximo capítulo, tienen un gran interés, ya que en ellas se refleja el ideario tridentino y evidencian la personalidad del Patriarca: su profundo conocimiento de la Biblia, sus intenciones para la renovación de la práctica espiritual en el contexto contrarreformista. Dice Boronat de las *Constituciones*:

“La experiencia enseñó al Fundador los defectos de la primitiva organización y los medios para desterrarlos ó corregirlos, atendiendo con nimiedad insólita á los más pequeños detalles... Por eso, firmadas y rubricadas de su mano desde el día 15 de diciembre de 1600, puestas en vigor poco después, e impresas en 1605 con el carácter de provisionales, las reformó de acuerdo con la experiencia y las ratificó antes de morir, ó sea el día 15 de diciembre de 1610.”³²⁰

317 AD IV: ACCV LiFa nº99.

318 AD II: ACCV Procesión Maestros Danza Recibos 24-jun-1606 y 3/18-jul-1607.

319 Robres Lluch, Ramón: *San Juan de Ribera...* (1960) pág. 267. En el capítulo segundo abordaremos las *Constituciones*, donde el propio Fundador indica las exenciones conciliares que se permite.

320 Pascual Boronat y Barrachina: *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi*. Estudio histórico (Valencia: Imprenta F.Vives y Mora, 1904) pág. 63. Además, en el pie de página correspondiente, Boronat pormenoriza sobre el proceso de realización y copia de las *Constituciones*. Por eso no compartimos las alusiones de Greta Olson sobre “los autores” del documento, que pensamos fue pergeñado y redactado por el santo, aunque él mismo reconoce en algunos capítulos, haber consultado con sus colaboradores más allegados. El proceso de construcción de edificio, iglesia, y capilla musical dan una idea también de la supervisión directa y sin concesiones que Ribera mantuvo de la mayoría de los asuntos acometidos.

CAPÍTULO 2

Aplicación y desarrollo de los decretos tridentinos en la Capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi: las *Constituciones* de la Capilla y el canto en los Oficios y la Misa

Introducción

En la vida religiosa de la capilla, reflejada en sus *Constituciones*, la *Consueta* y otros documentos, veremos la culminación de las aspiraciones espirituales de un siglo, el XVI, en el que como en un torbellino se arremolinaron iluminados, recogidos, biblistas, erasmistas, protestantes, y otros “místicos”. Con el final de siglo, Juan de Ribera plasma las tareas que se impuso al llegar a Valencia en la fundación del Colegio, poniendo en práctica las enseñanzas de fray Luis de Granada³²¹, su consejero espiritual, aunque la relación fuese epistolar y nunca llegaron a encontrarse.

La crisis religiosa se ha transformado a sí misma y si bien algunas corrientes espirituales parecen haber desaparecido, otras perviven testarudamente como patrimonio de la piedad popular que sigue manifestándose de muy diversas maneras, no siempre aquéllas que los reformadores preconizaran.

Juan de Ribera vivió una época complicada en lo religioso, siendo partícipe del Concilio Provincial Compostelano de 1563; al llegar a Valencia evidenció una clara voluntad reformadora, con la celebración de diversos sínodos, tal como se dispuso en Trento, y más adelante la fundación del Colegio Seminario. Juan de Ribera pretendía crear una sola entidad con dos ámbitos de actividad, el Colegio y la Capilla, y por ello redactó dos *Constituciones*.

Las *Constituciones* del Colegio³²², con 48 capítulos, abordan todo lo concerniente a los fines que persigue la fundación, la vida de los colegiales de beca, del resto de miembros de la institución docente, y también el interesante tema de la Visita, que fue en ocasiones la que contribuyó a dirimir problemas surgidos en la Capilla. Las *Constituciones* de la Capilla³²³ constan de 85 capítulos, y en ellas se regula la organización de los capellanes y sus funciones, tareas y cometidos; todo lo concerniente al rito litúrgico, festividades, aniversarios y procesiones con la música respectiva, detallándose también el número de ministriles y sus funciones, el número de infantillos y sus funciones, y la manera cómo debe ser interpretada la música en las diferentes fechas del calendario litúrgico.

321 Fray Luis de Granada (1504-1588) sacerdote dominico de humildes orígenes, que destacó por su gran habilidad para la prédica y el sermón, siendo considerado como uno de los grandes oradores religiosos del siglo XVI. Su más famosa obra es el *Libro de la oración y meditación*, publicado en Salamanca en 1554, aunque con la oposición frontal del Inquisidor Fernando de Valdés (1483-1568) y su consultor, el dominico Melchor Cano (1509-1560), al que molestaba que Luis de Granada estuviera convencido de la vocación universal a la santidad, pues pretendía “hacer contemplativos e perfectos a todos, e enseñar al pueblo en castellano”, así como “en haber prometido camino de perfección común e general a todos los estados, sin voto de castidad, pobreza e obediencia”, principios que parecen erasmistas. El *Libro de la oración y la Guía de pecadores* fueron puestos en el *Índice de libros prohibidos* de 1559, pero finalmente fueron revisadas y aprobadas por el Concilio de Trento y el Papa Pío IV, probablemente a instancias de San Carlos Borromeo (1538-1584), cardenal arzobispo de Milán gran entusiasta de sus obras. Fuente: Álvaro Huerga: *Fray Luis de Granada* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988).

322 San Juan de Ribera: *Constituciones del Colegio-Seminario de Corpus Christi, 1610*. Reedición de Antonio Bordázar (Valencia: Antonio Bordázar, 1732).

323 Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*. (Valencia: Bernardo Nogués, 1661) Reedición de Ferrer Orga, (Valencia: imprenta Ferrer Orga, 1896).

El capítulo 1 de las *Constituciones* de la Capilla, *De las causas de la fundación de esta obra*, da fe de ello:

“Ante todas cosas presuponemos, que lo que nos movió a escoger esta obra, entre otras muchas que pudiéramos emprender, pías, y religiosas, fue considerar lo que el santo Concilio de Trento dize en la sesión 23 cap.18 a lo qual por ser ordenado por el Espíritu Santo, que asiste en los Concilio generales rectè, & ritè congregados, se le debe humilde y pronta observancia.”³²⁴

Para comprender las prácticas músico-litúrgicas del Colegio, es necesario primero analizar las novedades que el concilio tridentino aportó, pero no sólo eso: ciertas prácticas musicales, suscitaban en el entorno eclesiástico desconfianza y crítica ya durante el siglo XV, obviamente por la emancipación creativa de los compositores y el perfeccionamiento de los instrumentos, especialmente del órgano: por ello incluiremos referencias documentales procedentes de otros concilios y sínodos provinciales.

Además de los debates sobre la música en el entorno de la Iglesia, encontramos también referencias a las máscaras, la danza y otras manifestaciones semejantes; también, finalmente, observaremos algunos aspectos de la disciplina clerical y de los mecanismos de control para el cumplimiento de las normas emanadas del Concilio que, cómo no, aparecen previamente en numerosos sínodos.

2.1 El Concilio de Trento

El Concilio de Trento comenzó su primera sesión el día 13 de diciembre de 1545, finalizando el 4 de diciembre de 1563. Su objeto principal era la determinación definitiva de las doctrinas de la iglesia en respuesta a las doctrinas protestantes, consideradas heréticas; otro asunto fue la ejecución de una profunda reforma de la institución eclesiástica y sus formas de vida, dedicada especialmente a eliminar los abusos que en su seno se producían. Las sesiones, veinticinco en total, se dividieron en tres periodos, y tuvieron lugar en Trento a excepción de las sesiones IX y X, que fueron transferidas a Bolonia, con la oposición frontal de Carlos I (1500-1558) y catorce obispos que respaldaron su postura.

Hemos revisado diversos concilios para conocer la opinión que el alto clero tenía de sus costumbres y formas de proceder, desde finales del siglo XV hasta pasado el tridentino, y comprobado que las mismas quejas y denuncias, acompañadas de similares reconvenciones, se repiten de manera constante. En lo referente a Trento, se dice que las polémicas en torno a la música tuvieron lugar ya al final del concilio, durante la sesión XXII. Dice Fellerer:

“La música eclesiástica fue tratada en “Los abusos en el Sacrificio de la Misa”, en la sesión del comité del 10 de septiembre de 1562, en el canon 8. Las recomendaciones del comité de que la música debe servir para elevar a los fieles, que sus palabras deben ser inteligibles, y que la expresión secular debe ser evitada, recibieron forma definitiva en los decretos de la 22ª sesión del 17 de septiembre de 1562. En la 24ª sesión, del 11 de noviembre de 1563, se elaboró una nueva

324 San Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*. (1896) cap. I, pág.2.

formulación, y la tarea de normativizar la música eclesiástica fue encomendada a los sínodos provinciales. El concilio se limitó a unos cuantos principios que fueron diseñados para limitar las competencias de la música eclesiástica³²⁵.

Anexo a este párrafo, introduce el autor dos notas a pie de página procedentes de diversas fuentes, que relatan las sesiones de los concilios tridentinos e introducen asuntos que ya eran objeto de reflexión entre la curia desde hacía largo tiempo. La primera de ellas, hace referencia a la sesión XXII de 17 de septiembre: en ella, se insiste en la necesidad de una pronunciación clara durante la misa, ya sea esta cantada o hablada; el uso de música e instrumentos no debe ser excusa para incorporar elementos profanos y la salmodia arreglada y presentada no “para el mero disfrute de los oídos, sino de manera que las palabras fueran aprehendidas por todos y que los corazones de los oyentes se emocionaran con el anhelo de armonía celestial y por la contemplación de las alegrías de los bienaventurados”³²⁶.

La segunda hace referencia a la sesión XXIV y reflexiona entorno a la necesidad de alabar el nombre de Dios “... con reverencia, claridad, y con devoción en himnos y cantos...”, estableciendo una norma estricta para estar en el coro, lo que requeriría un sínodo provincial para prescribir normas “... de acuerdo con las necesidades y costumbres de cada provincia”³²⁷. Nos ha sorprendido el hecho de que al acudir a diversas fuentes primarias, no hayamos podido encontrar los datos a que alude Fellerer: en primer lugar, no hemos encontrado acta alguna fechada a 10 de septiembre de 1562, ni tampoco ninguna decisión tomada ese día que se refleje en el canon 8.

2.1.1 El debate tridentino sobre la música: mitos y malentendidos

Así pues, la aseveración de Fellerer de que la música se trata en el *canon* 8³²⁸, del que no cita el texto, necesita ser aclarada. La cuestión de la música con su forma definitiva aparece en la sesión XXII, pero la primera cita —que es la de nuestra n.p. 4—, proveniente de A. Theiner, *Acta Concilii Tridentini*, Zagreb, 1874, II, 122, no se corresponde tampoco con ninguna edición antigua y moderna que nosotros hayamos consultado del Concilio de Trento³²⁹.

325 Fellerer, K.G.: “Church Music and the Council of Trent”, traducido por Moses Hadas, en *The Musical Quarterly* 39- IV (1953) págs. 576-577 La traducción del texto inglés de Moses Hadas es nuestra.

326 Procede de Fellerer, K.G.: “Church Music and the Council of Trent”, MQ (1953), pág. 576, np. 2. A. Theiner, *Acta Concilii Tridentini*, Zagreb, 1874, II, 122. La traducción del texto inglés de Moses Hadas es nuestra.

327 Fellerer, K.G.: “Church Music and the Council of Trent”, MQ (1953), págs. 576, n.p. 3. *Sacrosantum Concilium Tridentinum*, Coloniae Agripinae, 1700, 433. La traducción del texto inglés de Moses Hadas es nuestra.

328 Canon: Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina. <http://buscon.rae.es> noviembre 2010.

Los *cánones* describen aquellos incumplimientos de la doctrina que son susceptibles de ser castigados con excomuniación. En el Concilio de Trento aparecen tras la exposición de criterios, que en las actas lleva el título de *Doctrina*. A continuación se presentan los *decretos*, con un texto preliminar que puede estar seguido de un número indeterminado de capítulos o sin ellos.

329 Entre las que hemos consultado: *Documentos del Concilio de Trento*, <http://multimedios.org>, nov 2010 / *The Council of Trent*, versión digitalizada de J. Waterworth, editor y traductor (London: Dolman, 1848) <http://history>.

En ninguna de ellas hemos encontrado los textos arriba citados y, con mínimas diferencias, podemos afirmar que el Concilio de Trento opinó, no de la música, sino más bien de la postura y actitud que deben tener los religiosos en la misa y los oficios, siendo la cuestión de la propia composición musical utilizada, cosa ajena al documento que conocemos: “Aparten también de sus iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas; así como toda conducta secular, conversaciones inútiles, y consiguientemente profanas, paseos, estrépitos y vocerías...”³³⁰.

Además de otros aspectos tratados, sólo podemos incluir otra advertencia sobre la música en este Concilio, procedente de la sesión XXIX capítulo XII: “... El sínodo provincial prescribirá según la utilidad y costumbre de cada provincia, y método determinado a cada una, así como el orden de todo lo perteneciente al régimen debido en los oficios divinos, al modo con que conviene cantarlos y arreglarlos...”³³¹.

No hay por tanto alusión directa a las formas y géneros musicales y qué uso debiera hacerse de las mismas, pero desde luego el debate existió. Leyendo con detenimiento el decreto sobre la reforma de la sesión XXIV ya mencionada arriba, encontramos una indicación interesante:

“Restablézcanse los concilios provinciales donde quiera que se hayan omitido, con el fin de arreglar las costumbres, corregir los excesos, ajustar las controversias, y otros puntos permitidos por los sagrados cánones. Por esta razón no dejen los Metropolitanos de congregar sínodo en su provincia por sí mismos... en lo sucesivo de tres en tres años por lo menos... Celébrense también todos los años sínodos diocesanos...”³³²

Esta información es relevante para comprender la forma en que fue enfocado el debate sobre la música y en general las manifestaciones populares de la fe dentro y junto al templo, como la danza y el teatro. Los sínodos o concilios diocesanos y provinciales son la fuente más adecuada para conocer los problemas a que se enfrentaba la curia en las diferentes diócesis a lo largo de los siglos: por tanto, aunque se confirma aquí su utilidad y se regula su frecuencia de manera estricta, no es realmente una novedad.

Así pues, los textos aportados por Fellerer y otros musicólogos, no corresponden a las decisiones finales del Concilio, sino que se trata simplemente de las aportaciones de algunos miembros de la curia que quedaron muy desdibujadas, dejándose a las diócesis la última palabra³³³. Aun así,

hanover.edu, nov 2010 / *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento traducido al castellano por don Ignacio López de Ayala*, (Madrid: Imprenta Real, 1785) Es una edición bilingüe latín/castellano.

330 *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXII, El sacrificio eucarístico: “Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración de la misa” AD I: *Trento Sínodos* pág.4.

331 *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXIV (segunda parte) “Cuáles deban ser los que se promuevan a las dignidades y canonicatos de las iglesias catedrales; y qué deban hacer los promovidos” AD I: *Trento Sínodos* pág.9. En adelante nos referiremos a esta AD como AD I *Trento-Sínodos*.

332 *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXIV (segunda parte) AD I: *Trento Sínodos* pág.9.

333 Todo lo referente a los mitos en torno a la prohibición de la polifonía en el Concilio de Trento, han sido tratados por Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol.55-I (2002).

creemos que esta decisión da continuidad a una tradición ya establecida tiempo atrás, en Europa en general y España en particular. Durante las sesiones de deliberación previas a las conciliares, se realizaba un ingente trabajo de recopilación de datos y debate en torno a las propuestas a elevar.

Fue presidente del subcomité para la preparación de la vigesimosegunda sesión, el humanista Ludovico Beccadelli arzobispo de Ragusa, que convocó el 20 de julio de 1562 un comité donde había representantes de Italia, España, Francia y Austro-Hungría. Mantuvieron reuniones hasta el 8 de agosto y se realizaron gran cantidad de sugerencias, para llegar a acuerdos y enviar un documento final consensuado³³⁴.

Son pocos los documentos preliminares concernientes a la música que han sobrevivido del comité presidido por Beccadelli; el primero fue entregado por Stanislaus Hosius, obispo de Ermland, que se quejaba sobre todo de la mutilación de los textos en oraciones importantes como el prefacio, el Credo o incluso en las epístolas y la consagración "... y la plegaria del Señor también es suprimida en preferencia de la música hecha por cantantes, músicos e instrumentos juntos..."³³⁵.

También en España hay prelados que reflejan estos pensamientos en sínodos y concilios provinciales de épocas bien anteriores a Trento, por lo que los documentos italianos no aportan nada al panorama español, sino que simplemente confirman un sentimiento generalizado en la Iglesia Católica europea, que no alcanza el consenso necesario para proscribir la práctica de la interpretación musical o el canto polifónico en la liturgia.

Otros pocos documentos atraen nuestra atención, como este que pertenece a una lista de abusos enviados a Beccadelli en julio-agosto de 1562: "Eliminemos de la iglesia y santuarios no sólo las canciones profanas, sino también la forma de cantar que esconde el texto, como la que hay en la polifonía"³³⁶.

A pesar de que estas listas y escritos con abusos generaron debate y controversia, no fue posible acordar una prohibición clara en los asuntos musicales, en gran medida debido a los prelados españoles: "El diario de Gabriele Paleotti indica que los españoles mantuvieron una advocación particular a favor del mantenimiento de la música, porque había sido empleada desde épocas antiguas para atraer los fieles a Dios."³³⁷ La cita siguiente procede del documento final que Beccadelli envió a los legados del Papa el 8 de agosto de 1562:

"Debe ser también considerado si el tipo de música que ha quedado ahora establecida en la polifonía, que refresca más el oído que la mente, y que parece incitar a la lascivia más que a la

334 Según Craig A. Monson: "The Council of Trent revisited", JAM (2002) pág. 5.

335 Morandi, Gianbatista: ed., *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti di Monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo de Ragusa*. 2 vols. (Bologna: Stampe di S.Tommaso d'Aquino, 1797-1804) pág.258 en Craig A. Monson: "The Council of Trent revisited" (2002) págs. 6-7. La traducción es nuestra.

336 Bartholomaeia Martyribus: *Opera Omnia*, ed. Malachia d'Inguimbert, vol.2 (Rome: Typis Hieronymi Mainardi, 1735) pág. 408, en Craig A. Monson: "The Council of Trent revisited" (2002) pág. 7. La traducción es nuestra.

337 Craig A. Monson: "The Council of Trent revisited" (2002) pág. 10. La traducción es nuestra

religión, debiera ser abolida de las misas, en las que a menudo se cantan cosas como *della caccia y la battaglia*.”³³⁸

Hacia el 25 de agosto el documento enviado a los legados del Papa afinaba la cuestión de la música ascendiendo de lo particular a lo general: “Hágase también restaurar la forma de la música en los divinos servicios,... que el canto sea tal que las palabras se entiendan más que la música”³³⁹.

Tras esta revisión, en los primeros días de septiembre fue necesaria otra reunión para finalizar el borrador sobre el que se trabajaría en la sesión XXII; se trata del canon 8 de la sesión del 10 de septiembre de 1562 que nunca fue aprobado: “En aquéllas misas en que la música medida y el órgano son acostumbradas, nada profano debería mezclarse, sino sólo himnos y prédicas divinas”³⁴⁰.

Al año siguiente, en mayo de 1563, dos nuevos legados papales, Giovanni Morone y Bernardo Navagero, vuelven a incluir el asunto de la música en los trabajos preliminares de la vigesimocuarta sesión, pues ambos han llevado a cabo cierta reorganización del rito y la música en sus diferentes diócesis. Sin embargo como en agosto de 1562, las conclusiones finales no van más allá de unas advertencias contra los usos seculares e irreverentes en la liturgia.

De este periodo encontramos en el artículo de Monson una interesante referencia al emperador Fernando de Austria, quien tras la lectura de los decretos preliminares, respondió: “Que las más licenciosas clases de música deberían ser eliminadas, y la música sobria retenida, lo que es más adecuado a la simplicidad eclesiástica”, y sigue:

“ Por tanto si el objetivo es que la polifonía sea inmediatamente eliminada de todas las iglesias, Nos no lo aprobaremos, pues consideramos que una ofrenda divina como la música, que a menudo enciende las almas de los hombres, —especialmente aquellas versadas o entusiastas de tal arte —, hacia la más elevada devoción, de ninguna manera debiera ser expulsada de la iglesia.”³⁴¹

Estos son los pocos documentos que en relación a las sesiones XXII y XXIV del Concilio de Trento parecen haber quedado: suficientes para comprender que para llegar a acuerdos en un tema complejo como la música, debió abandonarse la idea de proscribir ni tan siquiera el

338 *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum, tractatum, nova collectio, edidit Societas Goerresiana*, vol.8 (de 13). (Freiburg: Herder, 1901-) pág. 721, en Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited”, JAM (2002) pág. 8.

339 *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum, tractatum, nova collectio, edidit Societas Goerresiana*, vol.8 (de 13). (Freiburg: Herder, 1901-) pág. 922, en Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited”, JAM (2002) pág. 9.

340 *Concilium Tridentinum: Diariorum, actorum, epistularum, tractatum, nova collectio, edidit Societas Goerresiana*, vol.8 (de 13). (Freiburg: Herder, 1901-) pág. 927, en Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited”, JAM (2002) pág. 9.

341 Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited” (2002) págs.15-16. Monson cita una carta de Fernando I (1503-1564), hermano de Carlos I, que ostentó la corona de Emperador del Sacro Imperio Germánico tras la abdicación de éste en 1556, aunque fue ratificado algo después, en 1558.

contrapunto o la música instrumental³⁴², aunque en cualquier caso, se inició la reforma del canto gregoriano.

2.1.2 El debate sobre la música religiosa en Sínodos y Concilios del siglo XVI; manifestaciones de piedad popular en el templo y compostura de los capellanes

Hemos consultado diversas fuentes primarias de sínodos y concilios anteriores y posteriores al tridentino y hemos elegido los textos de aquellos que más esclarecedoramente aluden a las manifestaciones artísticas y la música; los hemos insertado en orden cronológico en el Apéndice Documental I, AD I: *Trento Sínodos*.

Tiene gran interés comprobar que tras Trento, numerosos Concilios provinciales vienen a confirmar y actualizar sus decretos y cánones: en el Concilio Provincial de Toledo, del año 1565-1566, se prohíben juegos, fiestas, actos religiosos dramatizados y también la fiesta del obispillo, permitiendo los espectáculos juegos y danzas sólo con permiso del ordinario y además “...prohíbe el santo concilio que los ordenados de mayores ó beneficiados, en ningún lugar y tiempo, se dejen ver vestidos de máscara, ni representen en espectáculos ni juegos, castigando á los contraventores con la suspensión del oficio y beneficio...”³⁴³.

En la sesión siguiente, la tercera, prohíbe la charlatanería en el coro mientras se celebran misa u oficios. Se recrimina muy seriamente a los cantores que hablan y ríen en el coro, con una elocuencia casi poética, recordándoles que allí se va a “alabar el nombre del Señor con himnos y cánticos, mezclándose las voces de los viejos con las de los jóvenes”³⁴⁴.

Además de la asistencia obligatoria al coro, en el capítulo XI, se especifica con claridad, y en consonancia con lo debatido en las sesiones de deliberación de Trento, la necesidad de que el texto cantado sea perfectamente comprensible, que el órgano no impida oír lo que se canta y “fijarse más en la pronunciación que en las canturías curiosas”³⁴⁵, así como una clara prohibición a parodiar los géneros musicales profanos, tanto amorosos como guerreros.

Como curiosidad hemos incluido la referencia a ofrecer corridas de toros como votos, ya que en el Colegio veremos la prohibición taxativa del Patriarca a los capellanes e infantillos de participar o acudir a estos espectáculos, que fue ignorada para los infantillos y colegiales

342 Monson trata también con cierto detalle la teoría desarrollada sobre este asunto por Gustave Reese en su libro sobre la música en el Renacimiento: “Pero Gustave Reese, en su *Música en el Renacimiento*, creó una impresión engañosa sobre la legislación del Concilio en lo referente a la música al enlazar el canon preliminar octavo, que no fue aprobado, con las pocas líneas que lo suplantaron y fueron finalmente publicadas.” Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited” JAM (2002) pág.11. La traducción es nuestra.

El texto de Gustave Reese se encuentra en: *La Música en el Renacimiento*, vols. 1 y 2 (Madrid: Alianza Música, 1995) pág.528.

343 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial de Toledo, 1565-1566” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...AD I Trento-Sínodos*. pág. 17.

344 *Ibíd.* III-X pág.18.

345 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial de Toledo, 1565-1566” AD I *Trento-Sínodos*. III-XI pág.18.

entrado el siglo: “Como que los espectáculos, en los que la plebe suele correr toros en la plaza ó en redondel, no pueden pertenecer, por ningún concepto, á los votos que se hacen por causa de religión...”³⁴⁶.

En el *Concilio Provincial de Valencia* del año 1565, siendo obispo Martín de Ayala, se abordó el problema de la asistencia y puntualidad al coro, indicando el momento límite para entrar en él y la imposibilidad de salir hasta finalizados los oficios o misa³⁴⁷. Queremos destacar aquí el capítulo XXVIII por recordarnos la situación de penuria económica en que se encontraban los clérigos valencianos durante el siglo XVI:

“En las catedrales en que ningunas rentas hay aplicadas á distribuciones cotidianas para los canónigos ó son tan cortas que no les estimulan á asistir á coro con la frecuencia que se debe: los prelados, en cumplimiento del decreto del concilio Tridentino, están obligados á aplicar estas distribuciones las rentas y emolumentos que marca...”³⁴⁸

Finalmente, encontramos varias menciones a las danzas en la calle y en las cofradías, frente a altares o en sus capillas y recordamos la procesión del traslado, llena en su recorrido de altares e invenciones, que fue acompañada por las danzas de diversas cofradías. En Valencia se prohibían juegos, bailes y danzas en las calles si hubiere altares y en las cofradías, incluyéndose los nocturnos. La razón de que esto sucediera la menciona al inicio: “Hay algunos que juzgan falsamente que se da culto á los santos bailando y danzando en frente de los altares”³⁴⁹.

En Trento hubo que rebajar los planteamientos iniciales para poder llegar a acuerdos y en los sínodos no hemos encontrado medidas de calado extraordinario, aunque en el Concilio provincial compostelano en Salamanca, al que asistió Juan de Ribera en calidad de obispo de Badajoz, por primera vez encontramos propuestas más definidas y órdenes más acordes al espíritu contrarreformista.

El mismo año 1565, tuvo lugar el Concilio provincial compostelano de Salamanca. En la sesión primera se prohíben autos, representaciones y danzas en las iglesias durante la festividad del Corpus: “Diránse pues la misas y oficios divinos con gravedad y devoción, sin permitirse mientras estos ningunos autos ó representaciones, ni danzas ó bailes en las iglesias, porque es una maldad perturbarlos ó interrumpirlos...”³⁵⁰.

De nuevo veto a las representaciones, cosa que ya hemos visto tanto en Toledo como en Valencia, mencionado también por el Patriarca Ribera en el tercer Sínodo valentino de mayo de 1590.

346 *Ibíd.* III-XXVI, pág. 19.

347 *Ibíd.* III-XXVI AD I *Trento-Sínodos* pág. 20.

348 *Ibíd.* III-XXVIII AD I *Trento-Sínodos* pág. 20.

349 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial de Toledo, 1565-1566” AD I *Trento-Sínodos*. pág. 20.

350 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial compostelano de Salamanca, 1565” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo V (1855) IX. pág.325.

Cabe no obstante resaltar que, si bien prohíbe de manera clara las representaciones dentro del templo, no hace mención alguna a la danza:

“Aunque ya se ha decretado antes que no se deben representar en absoluto autos dramáticos en los templos, si no se hubieran aprobado previamente por el obispo, como esta iniquidad es, no obstante, propia de personas malvadas, para evitar en los templos muchas ocasiones de pecado, mandamos que no se den en los templos representaciones, incluso aunque sean de cosas honestas y que mueven a devoción. Que los rectores, los vicarios y el clero u otras comunidades, que permitan tales representaciones sean multados con dos libras.”³⁵¹

También en Salamanca se regula la compostura en el coro, “...guardarán silencio, cuidarán de la canturía de los divinos oficios, para que estas solemnidades no desaparezcan, haciendo que á nadie escandalice”³⁵² y se establece en el número siguiente las horas de entrada y salida del coro para poder cobrar los emolumentos: “Como que en las iglesias de esta provincia hay diversidad de costumbres acerca de la hora de empezar los oficios divinos...”³⁵³.

Volviendo al Concilio Provincial de Toledo, es interesante observar que se trató el problema de los capellanes que se negaran a cantar alegando no saber hacerlo, por lo que se decretó que “...después de haber tomado posesión de cualquier prebenda en iglesia, catedral ó colegial, sea examinado por el obispo acerca del canto eclesiástico...”³⁵⁴. Se indicaba también qué oficios y misa debían ser cantados en catedrales y colegiatas, e incluso cómo: “En las misas que se llaman mayores, siempre se cantará el Gloria in excelsis Deo, el Credo (si hay que decirle) el Prefacio, y el Pater noster; pero el Sanctus y el Agnus podrán alternarse por el coro y el órgano...”³⁵⁵ y finalmente se prohibía taxativamente a los ordenados actuar en dramatizaciones profanas o religiosas: “Por lo tanto, á ninguno de los antedichos sea lícito hacer de payaso, juglar ó histrión, bien se represente un asunto profano, bien espiritual”³⁵⁶.

Antes de continuar, mencionar que en relación con la asistencia al coro, las horas o momentos específicos en que debían estar presentes los cantores para poder cobrar las distribuciones, hemos dejado simplemente la cita alusiva precisamente porque es un asunto que podemos ver tratado en todos ellos, resuelto de manera curiosa aunque en cada sínodo varía ligeramente.

Si consultamos el Apéndice Documental I *Trento Sínodos*, encontraremos los sínodos Hispalense (1512) y de Méjico (1555), en los que —además de las ya conocidas reconveniones a los

351 Juan Tejada y Ramiro: “Sínodo valentino de mayo 1590”, presidido por el arzobispo Juan de Ribera en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo IX (1855) pág.250.

352 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial compostelano de Salamanca, 1565” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo XV. AD I *Trento-Sínodos* pág. 21.

353 Ídem XVI pág.21.

354 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio Provincial de Toledo, 1565-1566” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo V. AD I *Trento-Sínodos* pág.19.

355 Ídem pág.19.

356 *Ibíd.* pág. 20.

clérigos que hablan en el coro y la indicación de guardar silencio —, hay prohibiciones claras de representar teatro, danza, e incluso autos de pasión y otros, dentro de los templos:

“Hemos llegado a saber que en algunas iglesias de nuestro arzobispado y provincia se permiten algunas representaciones de la pasión de nuestro Señor Jesucristo y otros autos, y la memoria de la resurrección, natividad del salvador, etc.: y como que de esto nacieron y nacen abusos...que no hagan ni den sitio para que en sus iglesias o monasterios tengan lugar semejantes representaciones.”³⁵⁷

No podemos generalizar, pese a la gran cantidad de testimonios que hemos leído, pero cabe resaltar la frecuente prohibición estricta en los concilios anteriores al de Trento. Juan de Ribera, ponente del concilio compostelano de Salamanca, se incorporó muy pronto a la diócesis valentina y enseguida aportó ideas muy similares a la práctica religiosa en nuestros templos; veremos en las Constituciones de la Capilla del Colegio, especificaciones parecidas, aunque en ocasiones más estrictas.

En el capítulo XX se alude al canto en el sentido de ser obligatorio, en el IX se contravenía a los clérigos charlatanes, y en el XXIII se especifican las oraciones que deben ser cantadas en su integridad y las que pueden ser intercaladas con interpretación instrumental. El origen de este debate procede de la costumbre de acortar el Credo dejando al órgano una parte a solo.

El cardenal Diego Hurtado de Mendoza ya lo mencionaba en sus *Constituciones sinodales* de 1512: “...cuando tiene lugar el sermón después del Evangelio, empiezan a cantar el Símbolo e inmediatamente lo interrumpen para dar preferencia al sermón y de este modo lo hacen tocar al órgano...”³⁵⁸. También hacia mitad de siglo en Méjico, se incidió en este asunto:

“Otro sí, por cuanto el símbolo de la fe que se canta en la misa mayor los domingos y fiestas, algunos lo cortan, cantándolo hasta el *homo factus est*, y lo demás se dice con el órgano; por ende mandamos y ordenamos, que por ninguna ocasión que se ofrezca se deje de cantar todo en alta voz, y lo mesmo se haga en la gloria y prefacio y *Pater noster*...”³⁵⁹.

Esta práctica debió persistir, pues se trató en Trento, a sugerencia de Stanislaus Hosius, obispo de Ermland como ya hemos mencionado antes. Es probablemente la alusión más directa a la música que encontramos en los diferentes sínodos y concilios del siglo XVI; finalmente el asunto no quedó reflejado en los decretos.

Volviendo a Salamanca (1565), de nuevo las representaciones con sacerdotes son prohibidas taxativamente en el capítulo XXX, lo que confirmaría que era una actividad bastante extendida en tierras hispánicas. En el Concilio Hispalense ya se dijo con elocuencia: “También mandamos,

357 Juan Tejada y Ramiro: “Concilium Hispalense, 1512” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo XXI. AD I: *Trento-Sínodos* pág. 12.

358 *Concilium Hispalense*, Constituciones de Hurtado de Mendoza: Caput VII, *Ut canatur Symbolum integer viva voce propria diebu(t)* AD I *Trento-Sínodos* pág. 13. En latín en el original, traducción de Rafael Ribera Vargas.

359 Juan Tejada y Ramiro: “Concilio de México, 1555” en *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española...* Tomo XXI. AD I: *Trento-Sínodos* pág.15.

que ningún clérigo baile, ni cante canciones seculares en la misa nueva, ni en las bodas, ni en ningún otro negocio público, ni vaya a ver corridas de toros, bajo la pena de veinte reales”³⁶⁰. Observemos en dos cuadros el resumen de los sínodos hispánicos (cuadro 1) y los del Patriarca Ribera en Valencia (cuadro 2):

360 Juan Tejada y Ramiro: “Concilium Hispalense, 1512” XXIII AD I *Trento-Sínodos* pág.13

Cuadro 1

CONCILIOS ESPAÑALES VARIOS	Concilium Hispalense, Sevilla 1512	Concilio de Méjico 1555	Concilio Provincial Valencia 1565	Concilio Provincial Salamanca 1565	Concilio Provincial Toledo 1565-1566
1. Compostura en el coro	Se especifican normas de decoro	Hábito decente, no hablar ni rezar mientras se canta		Mención al buen comportamiento	Prohibido charlar. No molestar durante el cántico
2. Asistencia al coro y puntualidad	Obligatoria para distribuciones: específica momentos		Obligatoria para distribuciones: específica momentos	Obligatoria para distribuciones: específica momentos	Obligatoria para distribuciones: específica momentos
3. Danza o representaciones durante la liturgia dentro/fuera templo	Prohibidas las representaciones y autos de natividad, pasión y resurrección		Prohibidas en el exterior de la iglesia durante oficios	Se prohíben durante la liturgia.	Prohibidas en el exterior durante oficios
4. Danza o representaciones dentro en el templo		Sólo previo permiso del arzobispo	Prohibido danzar ante altares y en cofradías	Representaciones: aprobar un mes antes	Prohibidas dentro del templo
5. Clérigos actores / disfrazados	Prohibido representar y disfrazarse los clérigos	Prohibido representar o danzar los clérigos		Prohibido representar y disfrazarse los clérigos	Prohibido representar y disfrazarse los clérigos
6. Uso de música profana: guerrera o amorosa	Prohibido el uso de canciones seglares			No cantar canciones seglares en misa nueva	No imitar tonos profanos, impúdicos o de guerra
7. Inteligibilidad del texto cantado					Conservar el canto de órgano cuidando la inteligibilidad
8. Obligación de cantar en el coro / Cantar bien				Obligatorio saber cantar/examina el obispo	Obligatorio cantar
9. Intercalar órgano en ciertas oraciones	Prohibidas las intercalaciones del órgano en el Credo	Gloria, Credo, Prefacio, Pater Noster, enteros		Gloria, Credo, Prefacio, Pater Noster, enteros. Sanctus y Agnus posible intercalar con órgano	
10. Procesiones / Toros	Prohibida la asistencia a los toros	Prohibida la asistencia a los toros		Prohibido ir a ver corridas de toros	No ofrecer toros por causa de religión

Cuadro 2

SÍNODOS DE JUAN DE RIBERA	De la composición en el coro	De la postura en el coro: en pie, sentados, arrodillados	De la asistencia al coro y la puntualidad	Del canto, la música y los instrumentos en la liturgia	De las representaciones y la danza en el templo
<p>1-2. Vestimenta en coro, postura y silencio. 23. al Gloria patri, Pater noster, Cánticos, Capitula, Hymno, y oraciones, al Miserere, Laudates de Laudes, a missa mayor y otras missas cantadas a los Kyries, Gloria, Oracion, Evangelio y Credo, Praefatio, y postcomunión en pie y sin bonetes</p> <p>SÍNODO 1578 Ordenaciones del Coro</p>	<p>7. Que nadie salga del coro mientras dura el oficio divino, o el sermón, sin licencia del dicho Vicario. 17... no tengan percaços en ausencia domingos y fiestas: y los otros días quando se dizen los officios..., sin entrar en el choro... pierdan el punto. 21. en el choro antes de acabados los Kyries a la Missa y el Gloria patri del primer psalmo a las otras horas, no se le pague</p>	<p>2. Que nadie hable en el choro y que canten todos con devoción y reverencia, bueltos de cara al altar, o al facistol, y no al pueblo. 19. Que ningún clérigo, aunque sean los Vicarios, pueda substituir a otro que cante por él, que no tenga órdenes. 20. Que cuando faltare el compañero de cabiscol el Vicario de choro encomiende el bordón a quien le paresciere.</p>	<p>24. Que el officio de defuntos se diga con moderación haziendo pausa a la mitad del verso y el un choro aguarde al otro que acabe el verso. 26. Que cuando el Capiscol o Vicario señale que vayan al facistol, vayan y canten siguiendo al Capiscol y procure el Vicario que vayan a cantar los Kyries, Introito, Gloria, Responso, Credo, y Offertorio (si no hay órgano) y Comunión.</p>		
<p>SÍNODO 1584 Decreto XII sobre abusos en la Misa</p>	<p>... que por ningún motivo en los domingos y festivos en la misa conventual se digan el prefacio y la oración dominicales en voz baja sin canto... in matutino officio antiphone et responsorial suo canto priventur</p>		<p>Aunque ya se ha decretado antes que no se deben representar en absoluto autos dramáticos en los templos, si no se hubieran aprobado previamente por el obispo... mandamos que no se den en los templos representaciones, incluso aunque sean de cosas honestas y que mueven a devoción.</p>		
<p>SÍNODO mayo 1590 Decreto XIV sobre representaciones</p>	<p>Etiqueta durante canto de oficios y misa: De ordine standi sedendi et genuflectendi in choro.</p>				
<p>SÍNODO octubre 1590 Regulae pro Missa Solemnis</p>					

2.1.3 El Concilio de Trento: conclusión

Resumiendo, los principales asuntos debatidos en relación con el canto y las manifestaciones piadosas a través del Concilio de Trento fueron:

5. De la compostura de los clérigos en el coro durante los oficios y la misa: hablar, vocear, ausentarse del coro, no cantar, cantar mal o apresurarse demasiado; asimismo, presentarse con indumentaria poco correcta. También afecta esto a procesiones dentro y fuera del templo.
6. De la realización de danzas, teatro o representaciones sacras en el templo y fuera de él, y que en ello participen los clérigos.
7. Del canto ininteligible, la polifonía florida, el exceso de intervenciones instrumentales, sobre todo del órgano, hasta incluso acortar algunas oraciones, como el Credo.

Y las conclusiones que tomaron forma en los decretos (y en números romanos la sesión):

1. Medidas estrictas para mantener la asistencia, puntualidad y compostura de los clérigos en el coro. Indicaciones sobre la vida y costumbres de los clérigos: XXIV.
2. Advertencias para la moderación en la expresión musical al cantar en misa y oficios, y de cómo debiera ser la interpretación organística: XXII y XXIV.

Dichas advertencias debían además ser desarrolladas en los concilios provinciales y los sínodos diocesanos, como así fue. Pensamos que, como veremos en las *Constituciones*, cada diócesis y templo articuló los ritos en función de las tradiciones locales, cuidando el decoro y cumpliendo las indicaciones del concilio más estrictamente —como el caso del Colegio—, o menos estrictamente en multitud de diócesis y templos. Ello provocó que el debate continuara y las limitaciones a los espectáculos en las iglesias siguieran apareciendo en diferentes edictos y sínodos, por el gran escándalo que en ocasiones provocaban.

Antes de abordar el estudio de la Capilla del Colegio, es necesario incluir cierta información concerniente a los efectos generales del Concilio de Trento en España.

2.2 El canto llano en España tras la reforma tridentina. Misales, breviarios y procesionarios en el Colegio

En España la tradición del canto romano-franco no comenzó a instaurarse hasta la abolición del rito hispánico en el siglo XI. Sólo los condados catalanes habían adoptado la *lex romana* con la reconquista en el siglo IX. Tras la reconquista de Toledo por Alfonso VI en 1085, sólo a seis parroquias de esta ciudad les fue permitido seguir utilizando la tradición mozárabe o hispánica en la liturgia, a pesar de lo cual numerosas incógnitas fueron quedando sin aclarar ya desde aquel momento:

“Nada sabemos de la interpretación del canto en Toledo en el S.XI, pero podemos intuir que si muy pocos sabían leer los neumas cuando se copia el Antifonario de León, no serían muchos los que sabrían leer los libros toledanos. A pesar de todo se empeñaron en seguir copiando sus

contenidos de una forma cada vez más cerrada sobre sí misma, en la que se aprecia la corrupción de las formas de los neumas, junto a otras características propias de siglos posteriores.”³⁶¹

Junto a esta realidad, se han analizado melodías consideradas como hispánicas que han sido identificadas también en otros repertorios romanos, por lo que su verdadero origen es desconocido, o como mínimo más moderno de lo que tradicionalmente se hubiera considerado; un ejemplo es el himno *Pange Lingua*, cuya melodía además de ser utilizada para otros himnos, es incorporada indistintamente al rito romano y al toledano.

Entre otros documentos, se encuentra en los cantorales de Cisneros de principios de siglo XVI, que recogen las melodías mozárabes toledanas conservadas a lo largo de los siglos. Los tres primeros cantorales forman una colección heterogénea, pues la procedencia de las melodías es muy variada, lo que se puede comprobar comparando la notación neumática de los manuscritos visigóticos con los diseños melódicos de los cantorales, cuya notación presenta un carácter claramente mensural:

“Algunas de las que aparecen copiadas en los libros cisnerianos son adaptaciones de un mismo esquema melódico, otras son melodías romanas adaptadas no muy felizmente a los textos del misal hispano... y, por último, otras son probablemente melodías originales que pudieron pertenecer más al fondo cantollanístico del Toledo de los siglos XV y XVI que a la antigua tradición.”³⁶²

Poco se dijo en Trento del canto llano, pero sin embargo tras éste su evolución quedó a merced de las iniciativas que tendían a la unificación de los textos: ello tuvo como consecuencia inmediata la transformación de las melodías en forma de supresiones y abreviaciones de los melismas en condiciones variables, así como el desplazamiento de algunos acentos.

La primera muestra de esta revisión de los textos la encontramos en el *Breviario* de 1568 y el *Misal* de 1570³⁶³; a partir de este momento, se publican diversos documentos en los que los cantos aparecen mutilados en mayor o menor medida, siendo el momento culminante el de la publicación del *Gradual* de 1614 y el *Antifonario* de 1618³⁶⁴.

En este punto queremos recordar el peso que los prelados y la casa real española tuvieron a lo largo de las deliberaciones tridentinas, pues en consonancia con el poder político de los Austria, lograron del Papa Pío V la preservación de los cantos litúrgicos de tradición propia, siempre y cuando estuvieran en uso mediante la bula *Ad hoc nos Deus unxit* de 17 de diciembre 1570.

361 Juan Carlos Asensio: “El canto llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.) (Madrid: ICCMU, 2004) pág.258.

362 Juan Carlos Asensio: “El canto llano...” en *Políticas y prácticas musicales...* (2004) pág. 259 nota a pie de página nº 19. Para una enumeración sistemática ejemplificada ver págs. 264-265-266.

363 Se trata del *Breviarium Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. iussu editum* 1568, y de el *Missale Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. iussum editum* 1570.

364 *Graduale de Tempore* (II de Sanctis) Iuxta ritum Sacrosantae Romanae Ecclesiae cum Cantu. Romae Ex Typographia Medicaea 1614 y *Antiphonale Romanum Ex Typographia Medicaea* 1618.

Sobre este asunto hay un artículo de 1905 que esclarece los motivos ulteriores por los que se preservó la tradición, que llamaremos en adelante *hispánica*, para obviar aquí la realidad de un canto hispano sobrevenido después del siglo XI y algún resto anterior de origen mozárabe, aunque este hubiere también sufrido transformaciones.

Felipe II tuvo la iniciativa de monopolizar la edición de libros litúrgicos en España y América, otorgando para ello los derechos exclusivos de impresión al flamenco Cristóbal Plantino (1520-1589), para lo cual copió al pie de la letra las ediciones papales emanadas del Concilio de Trento³⁶⁵.

Puesto que el mantenimiento del canto hispánico en Toledo a partir del siglo XI propició la pervivencia de diferentes cantos y tradiciones difíciles de delimitar, sucedió como indica el autor, que “En los Misales españoles hechos en el transcurso de cinco siglos, aunque se llamaban romanos no tenían unidad, por haber mezclado los obispos de cada diócesis infinidad de festividades, misas, oraciones, ritos y ceremonias diversas”³⁶⁶. Para poder proseguir con su proyecto, Felipe II logró que Pio V diera la Bula *Ad hoc nos Deus unxit* el 17 de diciembre de 1570, en la que se preservaba en los misales españoles todo el canto llano, según las formas mantenidas desde tiempos pretéritos en la catedral de Toledo.

Tras la muerte de Pio V en 1572 el siguiente pontífice, Gregorio XIII, instauró una imprenta en la que se publicarían los libros litúrgicos en todas las lenguas, con el canto llano reformado. En 1576 ya estaba imprimida por Plantino la Biblia Regia, los breviarios y los misales y en proyecto el procesionario y el manual de sacramentos.

La reforma del canto llano, atribuida a Palestrina, podía llevar al traste la empresa real, por lo que Felipe II según Hergueta, intentó resolver el problema a través de Fernando de las Infantas³⁶⁷. El autor ofrece una colección de documentos que vale la pena citar fragmentariamente; son dos cartas de *de las Infantas*, a Felipe II una, y al Papa Gregorio XIII la otra. En la carta a Felipe II, de las Infantas acusa al Papa de cierta malevolencia por tratar de monopolizar la impresión del canto gregoriano “... y en lo que toca a la canturia mudar muchas cosas, que al parecer de algunos, no están según el arte de la música, lo que a mí no me pare[ce]. Finalmente, sin entenderse, lo han mandado poner en ejecución, y se a cometido a un Juan de Palestrina y a otro...”³⁶⁸.

365 La información se encuentra en Narciso Hergueta: “Notas diplomáticas de Felipe II. Acerca del canto llano, misales, breviarios y demás libros litúrgicos” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* n^o9 (1905) pág. 39. Cristóbal Plantino, de Amberes (ca.1520-1589), impresor que logró fama merced a los derechos mencionados en la cita.

366 Narciso Hergueta: “Notas diplomáticas de Felipe II” en *RdA...* n^o9 (1905) pág.40.

367 Fernando de las Infantas (1534-c.1610), de extracción noble, fue compositor y teólogo próximo al iluminismo, que como veremos entró en controversia con Palestrina y Zoilo (Aníbal Zoilo, c. 1537 – 1592), en relación a la reforma del canto gregoriano. Sus tendencias espirituales le granjearon problemas con la Inquisición.

368 Carta de don Fernando de las Infantas al rey Felipe II. 1577, 25 de noviembre (Archivo de la embajada de España en la Santa Sede, tomo VI-I fol.134) en Narciso Hergueta: “Notas diplomáticas de Felipe II” en *RdA...* n^o9 (1905) pág.45.

Tras esto, el embajador se queja de que esta reforma trata de mejorar la representación gráfica del canto, llena de elementos que lo hacen demasiado prolijo, pero que realmente lo que sucederá es que se dará al traste con toda la tradición ya desarrollada. Por esta razón se decidió *de las Infantas* a remitir una carta al Papa Gregorio XIII, sugiriéndole que lo que algunos compositores consideraban errores en el canto gregoriano no eran tales y él mismo se lo podría demostrar: sería injuriar al papa san Gregorio el Magno no respetar tal y como era, una tradición de más de novecientos años de antigüedad; por tanto, le solicitaba diera la orden de que *no se introduzca novedad alguna en dicho canto*³⁶⁹.

Así pues, como resultado del Concilio de Trento finalmente sufrió más el protegido canto llano que la denostada polifonía, aunque en territorio hispánico los resultados de la misma deben ser observados y estudiados en la práctica de los diferentes territorios y reinos; esta es una línea de trabajo que no podemos abordar por su inmensidad, pero era necesario enmarcar el nacimiento de la capilla del Patriarca en este contexto, pues la música litúrgica que aún contiene su archivo podrá y deberá ser analizada desde esta perspectiva³⁷⁰.

Esperanza Rodríguez avanza en su estudio sobre el manuscrito ValenP 9 del Colegio, ciertas particularidades que corroboran la idea del mantenimiento de tradiciones hispánicas, pese a que la fundación como ya hemos visto, instituye el rito romano en sus *Constituciones*:

“Un ejemplo concreto de esta contradicción puede observarse en la Capilla del Patriarca, donde se impuso, desde su fundación, el ordo romano. En consecuencia, los responsorios que se copian en ValenP 9 ocupan el lugar asignado por este rito y contienen el réquiem. No obstante, el tercer responsorio del nocturno III es, inesperadamente, *Libera me Domine, de viis inferni*, y no *Libera me Domine, de morte aeterna*, responsorio obligatorio según el rito romano en caso de que se canten los tres nocturnos.”³⁷¹

Según explica Esperanza Rodríguez, George G. Wagstaff menciona un breviario valenciano del siglo XV³⁷² con “...esta particularidad lo que induce a pensar que, quizá, existió una tradición propia de origen local”³⁷³. Es obvio pues, que el *ordo* romano convivió largos años con algunos restos de las antiguas tradiciones; habrá que estudiar la música del Colegio en su totalidad, con detenimiento y siguiendo criterios estandarizados, para saber si estas tradiciones se mantuvieron vivas de manera indefinida o se perdieron a lo largo del siglo.

369 “...anzi per questo toca a V.Sta. il defenderlo, ordinando di nuovo, *non si facia novità in deto Canto...*” Carta de don Fernando de las Infantas al Papa Gregorio XIII. Sin fecha (Biblioteca Vaticana Registro 2020, fol. 394) Narciso Hergueta: “Notas diplomáticas de Felipe II” en RdA ... nº9 (1905) pág.49.

370 Este asunto lo veremos mejor al analizar las *Pasiones* de la Fundación.

371 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca* (Valencia: IVM, 2006) pág. 101.

372 George G. Wagstaff: *Music for the Dead: Polyphonic Settings the “Officium” and “Missa pro defunctis” by Spanish and Latin American Composers before 1630*. Tesis doctoral inédita (Austin: University of Texas, 1995).

373 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca...* (2006) pág.101.

Juan de Ribera se proveyó de un misal nuevo en 1577 y publicó un procesional en 1578³⁷⁴. Quizá haya en ellos elementos propios de la tradición hispánica, puesto que con la reforma tridentina ésta pudo preservarse:

“Como los cantos que pertenecen a la tradición llamada toledana no son del repertorio melismático, sino simples tonos aplicables a los recitativos, parece obvio que la reforma tridentina fuese benévola por dos razones fundamentales: una primera de orden político dada la supremacía española del momento y las buenas relaciones de la monarquía con la silla de Pedro, y otra de orden práctico: el canto toledano, o sus fórmulas, nunca llegaría a afectar seriamente la integridad del canto oficial.”³⁷⁵

Tras la muerte del Fundador hay recibos de libros de música que quizá guarden rastros de la tradición mencionada, si todavía se conservan; en los gastos por menudo de diciembre 1619 hemos encontrado este apunte: “9-dic-19...por encuadernar dos Procesionarios...3S”³⁷⁶, y unos años después un enigmático apunte, “22-ene-25...por tres Pasioneros de Canto llano correctos para servicio de la Capilla...36R”³⁷⁷, que nos lleva a preguntarnos el significado de la palabra “correctos” en el contexto descrito.

Greta Olson ha abordado el asunto de los estilos locales en el canto llano tras la reforma tridentina a partir del análisis comparativo de una selección de antifonas procedentes del Cantoral 6 del Colegio, —en su libro E-VAcp 6, nosotros preferimos ValP 6—, con fuentes que considera italianas, tales como el *Breviarium Romanum* de 1568, el *Antiphonarium* veneciano de 1579, el *Liber Usualis* y el *Antiphonale Monasticum*, así como otras de los reinos hispánicos, principalmente Zaragoza, Gerona y Barcelona:

“En el Levante español, y particularmente en la región valenciana, diversas cuestiones conformaron la música y especialmente el canto llano usado allí. Volúmenes de canto llano del siglo XVII conservados en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Valencia) revelan que dichas melodías eran frecuentemente similares a cantos encontrados en fuentes contemporáneas asociadas con partes de Italia, Aragón, Madrid y otras partes del Levante español. No obstante, algunos cantos o secciones de cantos están libres de estas tradiciones musicales y muy posiblemente representan materiales nuevamente desarrollados. Esto sucede más a menudo en casos en que los textos habían sido recientemente revisados por las comisiones litúrgicas autorizadas.”³⁷⁸

374 *Processionarium iuxta ritum et usum metropolitanae ecclesiae valentinae / Illustrissimi ac Reuerendissimi D. D. Ioannis de Ribera... Archiepiscopi Valentini iussu aeditum. -- Valentiae : Ex officina Petri Huete, 1578. Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Pii V Pontifex Maximum isuu editum. -- Valentinae: Ex Officina Petri Huete, 1577.*

375 Asensio: “El canto llano...” en *Políticas y prácticas musicales...* (2004) pág.268.

376 AD X: ACCV *Música*. Gasto menudo 9-dic-1619.

377 AD X: ACCV *Música*. Gasto menudo 22-ene-1625.

378 “In the Levant of Spain, and in particular the Valencian region, a number of issues shaped the music and especially the plainsong used there. Extant volumes of seventeenth-century held at the Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Valencia) reveal that these plainsong melodies were often similar to chants found in contemporary sources associated with parts of Italy, Aragón, Madrid and other parts of the Spanish Levant. However, some chants or sections of chants are free from these musical traditions and very possibly represent newly developed materials. This appears to be so more often in cases where the texts have been recently revised by authorized litur-

El estudio de Olson desarrolla esta teoría a partir del análisis comparativo de una selección de antifonas procedentes del Cantoral 6 del Colegio (de aquí en adelante E-VAcp 6), y compara dichas melodías principalmente con fuentes del este de España ca. 1600, junto a cantos del *Breviarium Romanum* de 1568 (de aquí en adelante BR 1568), el *Antiphonarium* veneciano (Ven 1579), el *Liber Usualis* (LU) y el *Antiphonale Monasticum* (AM) como referencia de parte del canto llano italiano³⁷⁹.

Ya en 1577, año en que la catedral de Segorbe pasó a pertenecer a la diócesis de Valencia, la imprenta de Pedro Huete imprimía el misal romano que contenía los nuevos textos y los cantos toledanos requeridos en el *Motu Proprio* de Pio V de 1570, confirmado en el sínodo valentino de 1578. El misal "... incluía doce páginas de entonaciones toledanas para la misa, Vísperas y Laudes, se asume que las iglesias locales podrían obtener una copia para su uso"³⁸⁰. Seguidamente aborda el caso de Segorbe, una de cuyas publicaciones de 1890,

"... preserva dos citas relevantes de las *Reglas de Coro*, datadas en 1600 y 1601, destacando algunas de las discusiones en curso para unificar o corregir las prácticas en la catedral de Segorbe. El obispo que supervisaba dichos cambios en 1600 era Feliciano de Figueroa (obispo de Segorbe entre 1599 y 1609), discípulo del arzobispo valenciano Juan de Ribera. Estas menciones hacen referencia a un *tono valenciano*, un tipo de canto que parece existía además de las melodías toledanas, aragonesas o catalanas comúnmente conocidas."³⁸¹

La cita de 1600 procedente de las mencionadas Reglas de Coro de la catedral segorbina dice: "...ITEM Que en este coro se solía cantar el tono valenciano, y que el señor obispo Salvatierra por el *Motu Proprio* de Pio V hizo introducir el Toledano, y que el tono que hoy se canta, no

gical commissions." Greta Olson: "Plainsong in Eastern Spain and the *tono valenciano*" en *Identity and locality in early European music, 1028-1740*. Jason Stoessel edit. (Farnham: Ashgate, 2009) pág.55.

379 ["... (hereafter E-VAcp 6), and compares these melodies to sources mostly from Eastern Spain c. 1600, along with chants from the *Breviarium Romanum* of 1568 (hereafter BR 1568), the 1579 Venetian *Antiphonarium* (Ven 1579), the *Liber Usualis* (LU) and the *Antiphonale Monasticum* (AM) as a reference for some of the Italian plainsong.] Greta Olson: "Plainsong in Eastern Spain and the *tono valenciano*" en *Identity and locality ...* (2009) pág.56.

380 ["... included twelve pages of Toledan intonations for Mass, Vespers and Lauds, it would be assumed that local churches could or would obtain a copy for their use."] *Ibid.* pág. 61.

381 ["... an 1890 publication preserves two relevant quotes from the *Reglas de Coro*, dated 1600 and 1601, highlighting some of the ongoing discussions to unify or correct the practices at the Segorbe Cathedral. The Bishop overseeing these changes in 1600 was Feliciano de Figueroa (Bishop of Segorbe between 1599 and 1609), a disciple of the Valencian Archbishop Juan de Ribera. These quotes refer to a *tono valenciano*, a type of chant apparently existing in addition to the commonly known Toledan, Aragonese or Catalan chant melodies."] *Idem.* A pie de página nº24 ofrece como referencias para el canto aragonés el Breviario de 1544 y el misal de 1552, ambos publicados por el arzobispo Hernando de Aragón (1498-1575), según informa Quintín Aldea Vaquero et al., en el *Diccionario de historia eclesiástica de España* (Madrid, 1972) vol. I pág.75. Seguidamente informa de la publicación en Zaragoza del Antifonal en dos volúmenes, de los que hay ediciones facsímil, e indica: "Mientras los cantos toledanos era comúnmente conocidos, actualmente se está identificando una cantidad importante de cantos locales. Esta situación es mencionada brevemente en Ruy Vieira Nery, "Spain Portugal and Latin America" en George J. Buelow (ed.) *A History of Baroque Music* (Bloomington and Indianapolis, IN, 2004) pág. 361" ["While Toledan chants were commonly known, a host of local chants are just being identified. This situation is briefly mentioned in en Ruy Vieira Nery ..." Ver cita arriba].

se sabe si es el toledano verdadero, pero que parece muy mal á todos los extranjeros”³⁸². En las Reglas de 1601 la explicación es más prolija:

“...Por cuanto en esta Santa Iglesia se solía cantar conforme á la metropolitana de Valencia, lo cual de pocos años á esta parte se alteró tomando el canto de la iglesia de Toledo por el *Motu proprio* del nuevo Misal del papa Pio V, como quiera que el dicho Motu proprio tan solamente hable de las entonaciones que se han de cantar en el altar á la Misa, ordenamos que de aquí adelante en el dicho coro de nuestra Santa Iglesia [sic] se cante conforme al tono de la iglesia metropolitana – Que los libros de canto que hay en esta Iglesia del Rezado antiguo, por ser tan buenos como son, se reduzcan en el canto y en la letra conforme al Rezado nuevo al canto valenciano á coste de la fábrica. El Cabildo protestó contra las reformas, llevando la cuestión hasta la Nunciatura.”³⁸³

La musicóloga argumenta que —de la misma manera que sucedió en otras sedes catedralicias—, dedicaron los últimos años del siglo XVI a corregir los textos y cantos para adaptarlos a la norma tridentina, ejemplificando: “Michael Noone señala numerosas enmiendas en volúmenes de canto en la catedral de Toledo para conformarlos con las prácticas post-tridentinas, además de la copia de nuevos antifonarios de misas y oficios. Prácticas similares eran, sin duda, llevadas a cabo en las capillas reales y otros lugares en España”³⁸⁴.

Argumenta además que en los años precedentes al mencionado ceremonial habían tenido lugar las bodas de Felipe III en Valencia (abril 1599): “Es verosímil que hubiera amplia oportunidad de diseminar revisiones a los textos, y comparar y unificar cantos que pudieron ser interpretadas por cualquier combinación de fuerzas de la Capilla Real y la catedral de Valencia”³⁸⁵. Ofrece también como argumento favorable a su tesis la introducción hecha por Philippe Rogier del *Arte y summa de canto llano* de Juan Francisco Cervera, publicado en Valencia en 1595, “... indicando que algunas de las teorías y métodos de enseñanza usados en el tomo valenciano fueron conocidos y aprobados durante la mitad de 1590”³⁸⁶.

Finalmente, la vinculación de Feliciano de Figueroa —el obispo de Segorbe que ordenó la introducción del *tono valenciano*—, con el Patriarca Juan de Ribera, demostrarían “...el control provincial sobre el canto utilizado y, al menos a nivel local, el reconocimiento del

382 Greta Olson: “Plainsong in Eastern Spain and the *tono valenciano*” en *Identity and locality ...* (2009) pág.62. En castellano en el original. La cita procede de Francisco de Aguilar y Serrat: *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Imprenta de Romaní y Suay, 1890. Edición facsímil (Segorbe: Bancaja, 1999) tomo I pág.335.

383 *Ibíd.* pág. 62. En castellano en el original. La cita procede de Francisco de Aguilar y Serrat: *Noticias de Segorbe y su Obispado*, 1890. Edición facsímil (1999) tomo I págs. 338-339.

384 “Michael Noone outlines many emendations of chant volumes at the Toledo Cathedral to bring them in line with post-Tridentine practices, along with the copying of entire new Mass and Office antiphoners. Similar practices were, no doubt, carried out at the Royal Chapels and elsewhere in Spain.” Greta Olson: “Plainsong in Eastern Spain and the *tono valenciano*” en *Identity...* (2009) pág. 63.

385 “In all likelihood, there would have been ample opportunity to disseminate revisions to the texts, and to compare and unify chants which might have been performed by any combined forces of the Royal Chapel and Valencia Cathedral”. *Ibíd.* pág. 64.

386 “...indicating that some of the theories and teaching methods used in the Valencian tome were known and approved during the mid-1590s.” *Ídem.*

canto valenciano como un hecho distinto de otros cantos en uso entonces”³⁸⁷. Explica también cómo comenzó la copia de libros de coro y música en papeles del Colegio, mencionando un recibo del escribano de la catedral y el Colegio Gabriel Gironés, fechado a 29 de abril de 1605, lo que evidencia el posible trasvase de materiales de la catedral al Colegio y lo que es más, el posible uso del mismo tipo de canto llano que en aquella y también en Segorbe; además, tanto el maestro de capilla como algunos cantores procedían de la sede valentina³⁸⁸. Seguidamente y tras analizar el contenido del libro 9 del Colegio, la estudiosa concluye que el 85% muestran elementos o paralelismos con fuentes *italianas* —*LU, AM, BR 1568 y Ven 1579*—, mientras que menos del 10% lo hacen con fuentes hispánicas procedentes de Gerona, Zaragoza y Barcelona. Llega así a la cuestión del *canto valenciano*, con una explicación que quizá no delimitaría un tipo de canto, sino más bien retoques o intervenciones poco ortodoxas para adaptar los nuevos textos:

“Aunque no elevado, esto indica que el volumen de antífonas del siglo XVII estaba imbuido de un elemento de melodías locales o regionales. Incluso cuando un trabajo simultanea otra fuente en grandes proporciones, la copia de Valencia a menudo muestra cierta edición. Es típico encontrar esto en los intentos por ajustar la colocación del texto o reforzar la correcta pronunciación. En estos casos, se pueden desplazar los melismas para situarlos en sílabas acentuadas, o eliminar neumas o melismas de la última o penúltima sílaba. En otros casos, el contorno del canto puede simplificarse, reduciendo melismas y otros ornamentos. Finalmente, la reelaboración puede también tomar la forma de combinación de motivos, gestos, frases o secciones de diferentes cantos, todos los cuales usan la misma letra.”³⁸⁹

Si bien es cierto que el texto está acompañado de una gran profusión de ejemplos musicales provenientes de las fuentes arriba mencionadas y todos ellos son analizados en las páginas subsiguientes, a tenor de la argumentación ofrecida por Olson, no podemos más que preguntarnos si en este asunto del canto no serían los músicos del entorno catedralicio, Narcís Leysa, Miguel Tarín y otros, quien estuviesen tras todos estos detalles *editoriales*; de hecho, ella misma argumenta en la página 70 que el *tono valenciano* no es reconocido como tal en documentos de otras fuentes españolas, siendo sólo un pequeño grupo de melodías las que podrían formar parte de una forma de canto independiente del resto de los reinos hispánicos.

Veremos seguidamente la manera en que el Patriarca reflejó la reforma tridentina en la vida en capilla, la compostura en el coro y el uso de la música, no sólo en las *Constituciones*, sino

387 “...the provincial control over the chant used and, at least at a local level, recognizing valencian chant as a being distinct from other chants in current use.” Greta Olson: “Plainsong in Eastern Spain and the *tono valenciano*” en *Identity...* (2009) pág. 64.

388 *Ibíd.* pág. 65.

389 *Ibíd.* pág.68: “Although not high, this indicates that the volume of seventeenth-century antiphons was imbued with an element of local or regional melodies. Even when a work largely parallels another source, the Valencian copy often shows some editing. Most typically, this is found in attempts to adjust the text setting to reinforce correct pronunciation. In these cases, melismas may be moved and located on stressed syllables, or neumes or melismas on the ultimate or penultimate syllables eliminated. In other cases, the outline of the chant may be simplified, reducing melismas and other ornaments. Finally, the reworking may also take the form of combining motives, gestures, phrases or sections from different chants, all of which use the same words.” La traducción es nuestra.

también en otros documentos que reflejan la práctica de los músicos y cantores de la capilla del Patriarca.

2.3 Las Constituciones de la Capilla del Colegio Seminario de Corpus Christi y las indicaciones para la liturgia cantada

El Patriarca, hombre de la Corte en Valencia, trató de llevar a la diócesis valentina las ideas y los decretos del Concilio de Trento. Uno de los objetivos de éste era la creación de seminarios y este fue su último empeño, al que dedicó su fortuna y los últimos veinticinco años de su vida. Al estar el Colegio financiado estrictamente con sus bienes y rentas, Juan de Ribera pudo lograr algunas exenciones y derechos para el Colegio y Capilla, así como desarrollar su ideario hasta el mínimo detalle, como se irá viendo cuando desgranemos los diferentes datos que hemos podido recopilar.

“Y nuestra intención es, que esta nuestra fundación sea tenida y reputada por aquella misma, ordenada, y mandada por el Santo Concilio quanto a los dichos fines: Si bien por algunas causas muy considerables, para su mayor, y más exacta execución, hemos mudado en algunas cosas la forma allí prescripta...”³⁹⁰

Como lo que nos interesa es la música y ahora en concreto se trata de saber qué pensaba el Patriarca de la misma en el canto de la liturgia y cómo se aplicaron las indicaciones del Concilio de Trento en el Colegio, hemos comenzado por revisar en profundidad las *Constituciones* de la Capilla. En el capítulo primero de las *Constituciones*³⁹¹ de 1610, quedan claras las intenciones del fundador:

“Y aunque nuestro primero intento ha sido, fundar este dicho Colegio, y Seminario; pero siempre ha estado firme en nuestro ánimo un vivo deseo de fundar juntamente una Capilla, o Iglesia donde se celebrasen los Oficios divinos en veneración del SANTISSIMO SACRAMENTO, y de la benditísima Virgen MARIA Señora, y abogada nuestra, y de todos los Santos. Y que en la tal Capilla, o Iglesia se observasse en la celebración de los Oficios divinos lo que está dispuesto por los santos Concilios...”³⁹²

Además de dar la máxima importancia a la fundación de una capilla para el canto de los oficios, tiene muy claro cómo quiere que se celebren y muestra la preocupación por la degradación de las costumbres en lo referente al rito litúrgico; por ello dota a su capilla de retribuciones suficientes, “...escusando a los ministros de las dichas ocupaciones, con los mayores emolumentos que ha sido posible, acomodándolos con ventaja, assí en las distribuciones, como en el trabajo, para

390 San Juan de Ribera: *Constituciones del Real Colegio Seminario de Corpus Christi*, 1610. (Valencia: Bernardo Nogués, 1661) Reimpresión (Valencia: imprenta Ferrer Orga, 1896) cap. I: “De las causas de la fundación desta obra”, pág.2.

391 A partir de aquí nos referiremos a las Constituciones de la Capilla simplemente como *Constituciones*.

392 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. I pág. 3.

que assí con mayor suavidad y comodidad pudiessen cantar los Oficios divinos con pausa y sosiego, que es el fin principal que hemos tenido y tenemos...”³⁹³.

Precisamente, y en consonancia con los decretos tridentinos, concilios y sínodos, el Patriarca abordó la obligación de residir en el coro un mínimo de tiempo al día, ara poder cobrar los emolumentos:

“...es cierto que remitir las cosas que son necesarias, como es el confesarse para decir Missa, ò decirla en el tiempo en que se dizen los oficios divinos, solo por defraudar la residencia, es cosa agena de buenos residentes; y assi deven los nuestros no solo no ofenderle, pero agradecemos mucho que dispongamos esta residencia de manera que nuestro Señor sea servido, y alabado con sus Ministerios, y ellos queden con seguridad que lo que se les diere lo pueden tener sin escrúpulo alguno.”³⁹⁴

En ese sentido, para cobrar las distribuciones o sufragios el Vicario de Coro³⁹⁵, Oficiales, Capellanes primeros y segundos, debían estar presentes al inicio del himno de Tercia Sexta y Nona, en el Gloria Patri del introito de la misa, en la primera antífona de los salmos de Vísperas y en la lección de Completas. Además era preceptivo estar presente al inicio de las Salves y los Misereres, “...y que ayan de estar assí mismo hasta acabada la Salve que se dize al fin de los Oficios de la mañana, y de la tarde, sin salir del Coro, si ya no fuesse por alguna necesidad natural, con licencia...”³⁹⁶

Además, en el mismo capítulo, recuerda algunas razones por las que se faltaba en el coro que no serían aceptadas en la casa: predicar, confesarse o confesar a otras personas, decir misa en cualquier capilla, y en el caso de los oficiales por el cumplimiento de sus obligaciones, “... como sería decir el Maestro de Capilla que estaba probando alguna cosa de las que se han de cantar...”³⁹⁷. También advierte contra los malos modales durante la liturgia, y para ello cita el Concilio Basiliense:

“...que es del tenor siguiente: *Qualquiera persona que va a pedir alguna cosa a algún Principe deste siglo, procura vestirse de habito decente, y de hablar no precipitadamente, antes distinta, y devotamente. Pues ¿quanta mayor diligencia debe poner el que se llega a pedir a Dios omnipotente, y en el lugar sagrado, como lo es la Iglesia?* Por lo qual manda, y ordena esta santa Synodo, que en todas las Iglesias, después de aver tocado las campanas a las horas convenientes, se digan las alabanças divinas, no con priessa, ni corridamente, sino de espacio, y con reverencia, y pausa decente...”³⁹⁸

393 Ídem.

394 Ibíd. cap. LXXVIII pág. 149.

395 El Vicario de Coro estaba encargado de velar por la etiqueta en el coro. Los oficiales, así como los capellanes primeros y segundos, son debidamente descritos en el cap. 3.2.

396 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. I págs. 150-151.

397 Ídem. cap. LXXVIII pág.151.

398 Ibíd. pág.153.

Como todas las decisiones concernientes al Colegio y su capilla, la duración de los oficios y la misa había sido detenidamente planeada por el Patriarca, contando además con los capellanes más cercanos. Esta es una constante en la fundación, quizá debido a la complicada experiencia que con el fallido intento de reforma de *l'Estudi General* sufrió tantos años atrás, a su llegada a Valencia.

Volviendo a las estipulaciones del Concilio de Trento que aparecen en la sesión XXII, no es necesario mencionar aquí la música, pero es evidente que aportamos estos datos para saber cómo quiso Juan de Ribera que se celebraran los oficios cantados y cómo se celebraron, si es que hubo variaciones; es evidente que la tarea fue enfocada sin ambages a lograr un canto de los oficios “con pausa y sosiego”, aseveración esta que aparece en numerosas ocasiones en concilios, sínodos e incluso en las *Constituciones* de la Capilla y que parece contradecir la afirmación de María Teresa Ferrer Ballester en el sentido de que “La institución formal de una capilla de música no existía, pero sí, de hecho, en la organización de sus miembros...”³⁹⁹:

“...que los divinos Oficios se celebren en ella con tanta pausa, y reverencia, *que sea traslado, y retrato de los que se solía hazer antiguamente en la santa Iglesia*, quando no avía entrado en los Eclesiásticos la codicia, y poca devoción que vemos ahora, por nuestros pecados. Y assí he pretendido desde que puse la primera piedra en esta Capilla, y pretenderè siempre, que assí como ay Religiones de Clérigos, y Frayles reformados, assi también aya una Iglesia de Oficios divinos reformados, assí en las Missa rezadas, y cantadas, como en las horas dichas a canto llano, o a canto de órgano...”⁴⁰⁰

No pensamos que la música fuera más importante que la propia institución religiosa, pero sí parte indispensable e inseparable, como se ha demostrado no sólo con las propias *Constituciones*, sino con el espíritu de las mismas, reflejo de la antiquísima tradición religiosa hispánica y todos los antecedentes del resto de sedes europeas estudiados.

2.3.1 Bordones y varas para regir el coro

También en el capítulo XXXIX hay una indicación importante que ha de valer para toda su práctica y la del Oficio: “Ordenamos pues, que no aya bordones para regir el Coro, sino que los Capiscoles⁴⁰¹ lo gobiernen, de la manera que si tuvieren los bordones”⁴⁰². Pensamos que

399 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: IVM, 2007) pág.44. Entre las págs. 41-59 se reproduce información referente a nuestra capilla procedente de las *Constituciones*. En la pág.43 hay un cuadro que detalla los miembros de la Capilla y del Colegio.

400 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXIV: “De las horas y oficios ordinarios que se han de decir cada día en esta nuestra Capilla, asistiendo todos los Ministros della, y de la reformation que se ha hecho en ello”, pág.36. Hemos puesto en cursiva la parte del texto en la que el Patriarca nos recuerda que en el Colegio, el Oficio divino trató de reproducir lo relatado en la Biblia.

401 El capiscol era el encargado de regir el coro de canto llano.

402 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896), capítulo XXXIX-9, pág.66. “Bordón: el báculo en el que se sustenta el que camina a pie y le sirve de cavallo, aunque bastardo; y por esso se llamo bordón à burdo, como se dixo muleta de mula. Y porque los Religiosos de la Orden de San Francisco caminan de ordinario a pie con alguna cayada, ó báculo, le llamaron el cavallo de San Francisco...” en Sebastián de Co-

el bordón hace referencia a una vara que en algunas capillas catedralicias se utilizaban para marcar el compás —en el canto llano los capiscoles o chantres —, lo que producía un ruido molesto que a menudo suscitaba críticas:

“De las palmadas que otros dan: no quiero hablar. El que llevare el compás en canto llano no tiene necesidad, sino levantar dos o tres veces la mano, si quiere que vayan más a priessa omás de espacio que el cantor començó. Esto basta para el que sabe cantar: para el otro tanto le aprovechan dozientos palos como uno. Si alguno llevare compás con vara lo qual no alabo yo, lleve pensamiento llevarlo con la mano.”⁴⁰³

En las hojas de gasto menudo de la sacristía encontramos el siguiente apunte: “En 6 de septiembre de 1622, por dos barillas para señalar en el atril, 10S 6D”⁴⁰⁴, lo que significa que con ellas y sin hacer ruido, señalaba el capiscol la música que se iba interpretando.

2.3.2 Los Divinos Oficios en el Colegio: distribución temporal y duración de los mismos

Para introducir el capítulo XXIX de las *Constituciones*, del que hemos extraído el cuadro 3, el santo relató y justificó en el capítulo XXIV las decisiones que en torno al rito y cómo debía llevarse a cabo, hubo de tomar: “...determinamos que se dixessen en ella todas las horas Canónicas que la santa Iglesia Católica tiene ordenadas, exceptando tan solamente los Maytines, por buenos respetos”⁴⁰⁵. La frase “por buenos respetos” alude a la imposibilidad de llevar a cabo oficio tan largo en horas tan intempestivas para un colegio.

Eliminados los maitines, indica algunos rezos que desea instituir, como son un *Miserere* al acabar los oficios de la mañana, una *Salve* al acabar los de la tarde y los domingos el canto de los *Gozos* a la Virgen o a los tres patronos: Ángel de la guarda, San Mauro y San Vicente Ferrer⁴⁰⁶. Ordena también que se digan Doblax y Aniversarios, para poder dejar la misa conventual a sus propios intereses y sobre todo insiste en que se ha tomado la decisión tras haber aleccionado y dialogado con los ministros más allegados.

Sin embargo, muy pronto debió parecer que la organización del rito y otras obligaciones se hacía excesivamente trabajosa a sus capellanes, porque el Patriarca se vio obligado a aligerar su carga, no sin cierto disgusto, eliminando la hora de Prima y los *Misereres*, las *Salves*, los *Gozos*

varrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/marzo-2011>.

403 Fray Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, (Osuna: Juan de León,1555) Edición facsímil (Valladolid: editorial Maxtor, 2009) Capítulo XIX, fol. Xviii.

404 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo 6-sep-1622.

405 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (Valencia: 1896) cap. XXIV, pág.36.

406 Ídem.

y las *Laudes* del oficio de difuntos, las misas de doblas y los aniversarios y dejando los mismos emolumentos para alentar al cumplimiento estricto de sus disposiciones⁴⁰⁷:

“Fuese después entendiendo, que muchos de los dichos Ministros tenían por graveza acudir a todos los dichos sufragios, alegando, que aviéndose de decir el Oficio con pausa, era mucho el tiempo que se detenían en el Coro, y grande el cansancio de cantar tanto; y se juzgò por personas pías y prudentes, que no podría aquello perseverar con suavidad: y así me persuadieron que lo moderase para mayor seguridad de la pausa en el Oficio divino, comodidad, y descanso de los Ministrosconsignando assí mismo a los dichos sufragios toda la cantidad de distribuciones que estaban repartidas en los sufragios antiguos; por que los Ministros quedasen acomodados en el trabajo, y no defraudados de los emolumentos ...”⁴⁰⁸

Por tanto, el rector y otros capellanes de su confianza debieron advertirle que era demasiado trabajo y pronto habría quejas y descontento, lo que repercutiría en la correcta interpretación del canto o rezo. Cabe imaginar que la cantidad de oraciones en los oficios, doblas, aniversarios y estaciones, además de sus horarios estrictamente delimitados, debía hacer excesivo el tiempo cantando en el coro al cabo del día, como lo atestigua la duración de las ceremonias incluidas en el cuadro 3.

Además, también informa de manera contundente sobre la obligación de cumplir estrictamente el ceremonial romano, debiéndose celebrar oficios y misa tal y como disponga la sede apostólica tanto en el altar como en el coro. No obstante, por ser una capilla privada se alcanzó la indulgencia “... por causas de consideración, respeto de la mayor decencia de los ministerios...”⁴⁰⁹. El capítulo 29 está dedicado íntegramente al tiempo que se debe dedicar a la celebración de los oficios.

407 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (Valencia: 1896) cap. XXIV, pág.36. El mismo Patriarca indica en el párrafo “... que la causa total que me ha movido a hazer lo sobredicho (con desconsuelo mío y poco, o quizá ningún provecho espiritual suyo)”. En su tesis sobre las capillas de música en los monasterios Jerónimos, Alfonso de Vicente aporta información sobre los problemas que provocaba el exceso de trabajo cantando en el coro y las reducciones que se fueron imponiendo desde fechas muy tempranas.

408 *Ibíd.*cap. XXIV, pág.35. La cursiva es nuestra.

409 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. XXXIX: “De la forma que se ha de guardar en celebrar las Missas, y Oficios Divinos”, pág. 63.

Cuadro 3⁴¹⁰

MISA	Conventual ordinaria, de feria o de dobla		Una hora
	Conventual fiestas 1 ^a -2 ^a clase		Hora y media
	Conventual Domingos, Festivos		Cinco cuartos
OFICIO DIVINO	Tercia, Sexta, Nona		Media hora como mínimo
	Vísperas y Completas	Ferías y días semidobles	Hora y media
		Fiestas 1 ^a -Domingos y días colendos	Dos horas
		Jueves y fiestas de primera clase	Dos horas y media
	Nocturno de muertos	Ordinario	Media hora
		Canto de órgano	Tres cuartos
SANTÍSIMO SACRAMENTO	Descubrir		Un cuarto
	Letanía para cerrar		Media hora
MISERERE	Ordinario		Cerca de un cuarto
	Solemne		Media hora
SALVES	Ordinarias (Infantes)		Un cuarto
	Sábados		Tres cuartos
	Fiesta o Víspera Nuestra Señora		Una hora
ANIVERSARIOS	Misa, responsos y absoluciones a canto llano		Una hora y un cuarto
	Misa y responsos a canto de órgano		Cinco cuartos
ESTACIÓN			Un cuarto ⁹¹

En el mismo capítulo incluye una mención que concierne a la posición institucional del Colegio en relación a la catedral como sede principal: "... siempre que en el dicho Aseo se hizieren plegarias con oración particular en la Missa, por causa de alguna necesidad, assí pública de la Christiandad, ò de los Reyes nuestros señores, como por necesidad particular deste Reyno, ò

410 "...hemos querido hazer particular estudio, y animadversión, sobre el tiempo que será necesario para que los divinos Oficios se celebren con devoción, y decencia. Y aviéndolo examinado menudamente por espacio de un año, assi yo como los Ministros desta nuestra Capilla..." *Ibíd.* cap. IXXX: "Del tiempo que es necessario para la decente celebración de los Oficios divinos", pág. 42.

Ciudad, ayan de hacerse...”⁴¹¹. Veremos en la *Consueta* cómo efectivamente se sigue en este tipo de celebraciones a la catedral, siempre emulándola en sus iniciativas.

2.4 El calendario litúrgico del Colegio: canto de misa y Oficios

Para adentrarnos en la práctica de la liturgia cantada de la Capilla del Colegio, es del máximo interés estudiar con detenimiento el capítulo XL de las *Constituciones*: hemos elaborado varios cuadros en los que se incorpora la información de manera organizada y sintetizada, aunque no en exceso. Este capítulo, constituye realmente un *calendario* de canto litúrgico similar a los que se encuentran en la Capilla Real de Felipe II y sus sucesores⁴¹². Además, para comprender algunos aspectos que quedan poco claros, hemos incluido también en los cuadros información relevante procedente de otros capítulos, como veremos más abajo.

La información se encuentra organizada de la siguiente manera:

- Cuadro IV: Oficios de Tercia, Sexta y Nona más Misa conventual.
 1. Primeras y segundas Vísperas, fiestas 1ª clase.
 2. Primeras y segundas Completas, fiestas de 1ª clase.
 3. Primeras y segundas Vísperas, fiestas 2ª clase.
 4. Primeras y segundas Completas, fiestas de 2ª clase.
- Cuadro V: Oficio de festividades dobles, semidobles y jueves más Misa conventual, días simples y ferias.
 1. Oficios de festividades dobles y semidobles.
 2. Demás festividades:
 1. Primeras y segundas Vísperas.
 2. Primeras y segundas Completas.
 3. Oficio del jueves (Si no es de primera o segunda clase, dedicado al Santísimo Sacramento).
 1. Primeras y segundas Vísperas.
 2. Primeras y segundas Completas.
- Cuadro VI: Oficio dominicas diversas más Cuaresma; Vigilia de Navidad; Inocentes; Miércoles de ceniza; Viernes; Misa conventual.

411 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXIX pág.64.

412 Ver: Luis Robledo Estaire y otros: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. (Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2000). En el capítulo 3 “La música en la casa del Rey”, Robledo presenta mediante cuadros, el detalle del canto del oficio litúrgico, procedente de dos documentos: *Calendarium Capellae Regiae* y *Constitutiones Capellae Catholicae Maiestatis* que se encuentran en el Archivo General del Palacio Real, Administrativa, Leg. 1133.

1. Oficio de Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quinquagésima.
 2. Oficio de Dominicas de entre año.
 3. Los viernes: Oficio *de las llagas de Cristo*.
 1. El *Miserere* al descubrir el Crucifijo.
 2. Oficio de Nuestra Señora en las Vísperas.
- Cuadro VII: Sábados: Oficio de Nuestra Señora; Otras *Salves*; Misa conventual.
 1. Las *Salves* de los sábados.
 2. *Salves* en víspera de festividades de Nuestra Señora.
 3. *Salves* de los días que no son sábado o festividad de primera clase.
 - Cuadro VIII: Semana Santa: Oficio y Misas.
 1. Domingo de Ramos.
 2. Pasiones del martes, miércoles y viernes
 3. Maitines del miércoles, jueves, y viernes de la Semana Santa (los únicos que se hacen cantados en la Capilla del Colegio).
 4. Sábado Santo.
 - Cuadro IX: Doblas, aniversarios y estaciones y Misas.
 1. Doblas.
 2. Aniversarios.
 3. Estaciones.

2.4.1 La misa en el Colegio

Sin ánimo de extendernos en el asunto, queremos recordar aquí que la misa⁴¹³ fue tratada en el Concilio de Trento en tres sesiones diferentes y que los textos de dichas sesiones se encuentran en el AD I: *Trento* Sínodos. Todavía en 1685, el monopolio flamenco en la edición de misales tiene plena vigencia, como comprobamos en este recibo: “A Damián Vidal por sinco missales enpapel impresión de Antuerpía para servizio dela Iglessia de este Colegio, 30L 9S”⁴¹⁴.

En el Colegio la distinción entre misas a canto llano y a canto de órgano, la da la festividad: las festividades de 1ª o 2ª clase⁴¹⁵, adviento, cuaresma, Navidad, Semana Santa y otras festividades,

413 Para todo lo concerniente a la historia y estructura formal de los oficios y la misa, hemos consultado: *Catholic Encyclopedia*. (New York: Robert Appleton Company, 1913) <http://www.newadvent.org/cathen/> febrero 2011.

414 AD X: ACCV *Música* Recibo 31-dic-1685. Antwerp es Amberes.

415 En el AD V: ACCV *Consueta* ofrecemos también una transcripción de las festividades por categoría y las misas rectorales en el Colegio, que se encuentran enumeradas en la *Consueta Original de Sacristía* sign. ACCV-AR/3-183k. En subsiguientes alusiones a este documento, nos limitaremos a nombrar AD V: ACCV *Consueta*.

se celebraba a canto de órgano, mientras que en los días corrientes, dominicas de entre año, y doblas, lo hacían a canto llano.

Por mandato del Patriarca, las misas se interpretaban como sigue⁴¹⁶:

- Festividades 1ª clase: a canto de órgano, máxima solemnidad (cuadro IV).
- Festividades 2ª clase: a canto de órgano (cuadro IV).
- Festividades dobles y semidobles: a canto llano con órgano (cuadro V).
- Demás festividades: las que tienen mayor distribución ordinaria en la misa conventual, con canto de órgano (cuadro V).
- Misa conventual del Jueves (Santísimo Sacramento): a canto de órgano, máxima solemnidad (cuadro V).
- Misa conventual del viernes (Llagas de Jesucristo), Dominicas de Adviento, Cuaresma, vigilia de Navidad, Inocentes y miércoles de ceniza: a canto de órgano los Kyries, Sanctus y Agnus (cuadro VI).
- Misa conventual del sábado (La Purísima), con órgano y a canto de órgano (cuadro VII).
- Misa de Dominicas de entre año: a canto llano con órgano (cuadro VI).
- Misa de Jueves Santo: de primera clase (cuadro VIII).
- Misa de Viernes Santo: de primera clase.
- Misa de Sábado Santo: oficio a canto llano hasta el Kyrie de la Misa; del Kyrie en adelante como primera clase (cuadro VIII).
- Octavario del Santísimo Sacramento: de primera clase.
- Festividades de la Virgen: a canto de órgano, máxima solemnidad.
- Misa de doblas: a canto llano con órgano, y si son doblas *de Plagis* sin órgano (cuadro IX).
- Misa de aniversarios: a canto de órgano (cuadro IX).

Con el paso de los años, se incorporarían a estas normas algunas prácticas diferentes, obviamente relacionadas con el cambio de gustos musicales. La mayoría de estas variaciones no constan por escrito en ningún documento, pero tenemos un testigo, ya en el siglo XIX, en la figura del presbítero Vicente Ripollés (1867-1843) quien —como hemos explicado en el Estado de la cuestión—, escribió en 1897 una pequeña pero interesante memoria sobre la práctica de la música religiosa en la Capilla del Colegio⁴¹⁷, en la que reflexiona en torno a los cambios que el canto había experimentado en esta.

416 Esta información procede del cap. XL de las *Constituciones* y está insertada en los cuadros que hemos elaborado, junto al Oficio Divino. Las festividades de 1ª y 2ª clase están en AD V: ACCV *Consuetas*.

417 Vicente Ripollés (1867-1943): *Memoria sobre la reforma de la música en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, Presentada a la Excelentísima Visita (Madrid: Viuda e hijos de Terceño, 1897) pág. 13.

En el capítulo 39 de las *Constituciones* dejó el Patriarca instrucciones de la compostura debida en la misa y los oficios. Amén de recordar que paga bien para lograr la plena dedicación de los capellanes, insiste de nuevo en la necesaria pausa y sosiego en la celebración de la liturgia, idea recurrente en estas *Constituciones*. Es interesante también mencionar la referencia al misterio de la transustanciación; así, especificó para la misa:

“... celebren la Missa como gente que advierte lo que haze, no dándose prissa en leer, ni en las demás ceremonias, antes observando pausa, y sosiego en todo, y mayor después de aver consagrado, haciendo las elevaciones, y las fracciones, y los signos con particular atención, y reverencia, considerando que lo que està debaxo de aquellas especies, no es pan, como lo era antes de la consagración, sino cuerpo vivo de Jesu Christo nuestro Señor, hijo natural del eterno Padre, tan infinito, y poderoso como él.”⁴¹⁸

Finalmente, el Patriarca prohibió ciertas prácticas en la misa muy debatidas durante el siglo XVI y en las deliberaciones preliminares del Concilio de Trento, como la práctica del *alternatim* para el Credo, como ya hemos visto en la primera parte de este capítulo: “Item prohibimos el decirse el Credo con órgano, y el dexarse de decir el Prefacio, y Pater noster cantando, como todo esto sea abuso en la disciplina Eclesiástica.”⁴¹⁹

En relación a esta cita, dice Greta Olson: “No obstante, el canto del Credo el viernes debe realizarse sin acompañamiento, sin el órgano”⁴²⁰. De este comentario la estudiosa envía a la nota nº 30, en la que asevera: “*Constituciones*, p.99-7. Debe advertirse, no obstante, que esta restricción no presenta referencias al momento o tiempo (litúrgico) y se incluye en una lista de prohibiciones. Claro está, se interpretaban Credos polifónicos y presumiblemente acompañados en las fiestas más importantes”⁴²¹.

Leyendo detenidamente las *Constituciones*, la única referencia al Credo es la arriba mencionada y creemos que se trata de la prohibición del *alternatim* porque de hecho el órgano *decía* algunos versos eliminando así el texto, cosa a menudo criticada, como ya hemos visto en otros sínodos y concilios; no hay ninguna otra en la que prohíba interpretarse acompañado por el órgano durante el año, en consonancia con la relativa libertad en que queda la misa en nuestro Colegio, merced al silencio del Fundador.

La interpretación del Credo variaría por tanto, según la festividad que cayere en viernes, o cualquier otro día, siendo o no festivo; es obvio como indica Olson, que se interpretarían Credos polifónicos y acompañados, pero con la prohibición estricta y absoluta en cualquier periodo del tiempo litúrgico, del *alternatim* en esta oración.

418 San Juan de Ribera: *Constituciones...*1610 (1896) cap. XXXIX, pág. 62.

419 *Ibíd.* capítulo LIII nº7, “De las cosas que se prohíben en esta nuestra Capilla”.

420 “However, the singing of the Credo on Friday must take place unaccompanied, without the organ.” [Greta Olson: “Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia”, en *Studies in Music 21* (1987) pág.12] La traducción es nuestra.

421 “*Constituciones*, p.99-7. It should be noted, however, that this restriction is found without references to time or season, etc. and is included in a list of general restrictions. Of course, polyphonic, and presumably accompanied polyphonic Credos were performed on major feasts”. *Ibíd.* pág.22 nº 30. La traducción es nuestra.

Juan de Ribera desconfiaba del abuso de la polifonía, incluso aquella aceptada, limitándola a una hora, de la misma manera que prohibió las misas breves o “reducidas” (aunque sólo menciona las rezadas):

“Item vedamos, que en un día se puedan decir más que una Missa cantada, ni más que una hora a canto de órgano, como dicho es.

Item prohibimos, que en esta nuestra Capilla se pida, ni haga reducción de Missas rezadas de manera alguna, por avernos parecido siempre que las dichas reducciones tienen mucho inconveniente, y alguna sospecha de codicia.”⁴²²

Y por último, tampoco olvidó indicar las horas en que se debía comenzar a decir misa en la Capilla: “Item queremos, que en decir las Missas rezadas aya orden, de manera que se comiencen desde primero de Noviembre, hasta postrero de Março a las siete, y desde primero de Abril, hasta postrero de Octubre a las seys, teniendo el Sacristán cuidado de señalar los que han de decir Missa antes del Oficio”⁴²³.

2.4.2 Los Divinos Oficios en el Colegio

Como en la misa, los cantos del oficio divino sirven para proveer de un tiempo de reflexión al fiel entre las lecciones y lecturas, siendo algunas secciones fijas a lo largo del año, y otras variables. El Patriarca instituyó ritos inspirados en la Biblia como colofón al oficio de ciertas fiestas: la Semana Santa, el Corpus, o los *Jueves del Patriarca*, dedicados al Santísimo Sacramento.

Ya hemos visto que el oficio del Colegio fue diseñado para ser interpretado con pausa, devoción, y una estricta introspección, que no culto interior. Por esta razón eliminó Juan de Ribera el oficio de maitines, manteniéndolos exclusivamente los días de Navidad y miércoles, jueves y Viernes Santo:

“Declaramos pues, que no queremos que en esta nuestra Capilla se digan, ni puedan decir jamás Maytines: esto entendemos también de los del santísimo Nacimiento de Jesu Christo Nuestro Señor los cuales dirán los seys Sacerdotes con los Colegiales, y Familiares en tono, después de cerradas las puertas; sin admitir persona que no sea de la clausura. Si bien queremos que el Miércoles, Jueves, y Viernes de la semana Santa se digan Maytines en el Coro de la Iglesia: entendiéndose que han de comenzar dichos Maytines en punto de las dos, y media, porque se puedan acabar una hora antes que sea de noche.”⁴²⁴

Los maitines de Navidad eran por tanto a puerta cerrada en canto llano (*en tono*) —siendo los de Semana Santa los únicos celebrados por la capilla de música —, y tenían lugar a las diez de la noche, finalizando alrededor de las doce. El Patriarca diseña sus *Constituciones* sin olvidar

422 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LIII n°s 8-9, “De las cosas que se prohíben en esta nuestra Capilla”, págs. 104-105.

423 *Ibid.* Cap. XXXIX-7 pág. 65.

424 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LIV-5, pág.104.

el mínimo detalle; desarrolla su ideario desde lo más general a lo más concreto, insistiendo en algunas ideas básicas sin parecer reiterativo sino más bien enfático.

Ya vimos antes, que los maitines se eliminaban “por buenas razones” y que éstas eran principalmente, el deseo del Fundador de evitar la actividad de la capilla en horas nocturnas, por ser incompatible con una institución docente como nuestro Colegio-Seminario. Por esa razón, en los maitines de Semana Santa quedaban suprimidos los oficios de la tarde de Vísperas y Completas, para evitar así que se realizaran por la noche, como informan los propios colegiales actuales del Patriarca.

Este hecho contradice la afirmación que hace Olson: “... los Maitines quedaban excluidos de la práctica diaria. Esto no es algo fuera de lo normal, porque en el Colegio este oficio se realizaba normalmente a las 2.30 a.m.”⁴²⁵, pues el Patriarca indica “... porque se puedan acabar una hora antes que sea de noche...” que no deja lugar a duda sobre la hora de celebrar este oficio en el Colegio, a partir de las dos y media de la tarde.

El asunto del canto en el oficio divino, es quizá el más importante de la Capilla; el Patriarca delimita con claridad qué festividades deben ser celebradas con canto de órgano, remitiendo a los detalles del capítulo XL:

“Item presuponemos que en esta nuestra Capilla se han de celebrar los Oficios divinos a canto llano; si bien queremos que en las festividades, y particularmente en las del SANTISSIMO SACRAMENTO, benditissima Virgen, y Patrones, y otros Santos, se oficie la Missa, y se digan los Oficios con canto de órgano, y se digan con la solemnidad de voces, y instrumentos que fuere posible, para mayor gloria de Dios nuestro Señor, devoción, y consuelo de sus siervos, y devotos...”⁴²⁶

Respecto a las horas en que se debía comenzar, las *Constituciones* indican “...que en todos los días del año, assí feriados, como no feriados, se comience el Oficio a las ocho en punto”⁴²⁷. Esta decisión se tomó tras diversos cambios de hora y con la opinión de los capellanes. En cuanto al horario del Oficio de la tarde, éste variará según sea veraniego, de primero de mayo a septiembre inclusive en que comenzaría a las 14,30 —media hora antes en caso de haber Nocturno—, y de final de septiembre a primero de mayo en que en ambos casos se adelantaba media hora⁴²⁸.

El oficio divino varía en cuanto al uso del canto y también en la evolución del mismo desde el Gregoriano hasta el uso de la polifonía: en el Colegio, las horas de Tercia, Sexta y Nona se hacían siempre a canto llano (como refleja el cuadro IV más abajo), siendo la más solemne la

425 “... Matins was exempted from daily performance. This would not be out of the ordinary because this Office Hour was normally performed at the Colegio at 2.30 a.m.” Greta Olson: “Required...”, en *Studies in Music* 21 (1987).

426 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896), capítulo XXXIX-3, págs. 63-64. El capítulo XL es precisamente del que hemos extraído la información de los cuadros IV-V-VI-VII-VIII-IX.

427 *Ibíd.* cap.XXVII-1: “De las horas en que se han de comenzar los Oficios de la mañana, así de invierno, como de verano”, pág. 39. Muchas de las decisiones de la Fundación las tomó colegiadamente con los ministros más próximos, como él mismo relata.

428 *Ibíd.* cap.XXVIII-1-2: “De las horas en que se han de comenzar los Oficios de la tarde assí de invierno, como de verano”, págs. 39-40.

que precediere a la misa conventual. En la tradición del siglo XVI estas horas también solían ser casi exclusivamente en canto llano.

Las Vísperas y las Completas del Colegio responden también a la tradición del siglo XVI: dependiendo del tipo de festividad se celebraban a canto llano o polifonía, siendo siempre las Vísperas las que reciben mayor cantidad de arreglos polifónicos; el *Magnificat* se cantaba alternando con el órgano y a canto llano, o todo a canto llano acompañado por el órgano.

Otro asunto que debemos abordar aquí es la prohibición de cantar villancicos en el Colegio. Debemos analizar el texto completo de la disposición de las *Constituciones*:

“Item queremos, y es nuestra voluntad, que en esta Capilla no se canten tonos profanos, ni se mezclen las canciones humanas con las divinas. Y assí de ninguna manera permitimos que se digan chançonetas: porque a más que no se percibe lo que se dize, de ordinario es la composición poco grave, y las más vezes parecida a tonos profanos, y deshonestos. Como nuestra intención sea que se pretenda alabar a nuestro Señor con música modesta, devota, y grave, por ser esto lo que agrada a su divina Magestad, y causa mayor devoción en las gentes.”⁴²⁹

La primera observación del Patriarca es hacer referencia al canto de tonos profanos, a los que llama *chanzonetas*: baste recordar que desde los primeros años del siglo XVI diversos sínodos y concilios a lo largo de Europa rechazaban esta práctica: tras el Concilio de Trento tomaría carta de naturaleza a través de nuevos sínodos, tal y como se estipulaba en el mismo. Aunque sabemos que en la práctica este tipo de prohibiciones fracasaron estrepitosamente, en el Colegio se cumplió con pocas excepciones.

La siguiente frase, indicando que no se deben mezclar *canciones humanas con divinas* nos aproxima más a lo que constituye la tradición musical del Colegio: pensamos que —puesto que sólo en dos casos hemos encontrado referencias al canto de villancicos en el Colegio⁴³⁰—, la expresión “canciones humanas” se refiere a melodías profanas y por ello no deben ser utilizadas para cantar textos religiosos; es en definitiva el asunto de la música religiosa en lengua romance lo que subyace en esta prohibición, aunque no se mencione.

Probablemente en el pensamiento del Patriarca estaba la antigua costumbre de carácter popular, de utilizar melodías conocidas para incorporar textos sagrados y por ello los compara a melodías o *tonos profanos o deshonestos*. Quizá de manera infundada, puesto que la tradición musical profana de los reinos hispánicos no lleva aparejado el lenguaje contrapuntístico, aprovecha para indicar como razón para esta prohibición la falta de inteligibilidad del texto.

Este asunto es del máximo interés, puesto que pronto el nuevo estilo iría imponiendo prácticas musicales favorecedoras de la homofonía y el predominio de la melodía con acompañamiento; el enriquecimiento de texturas e innovación sonora y/o tímbrica, vendría de la mano de la

429 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) capítulo XL-4: “De la orden que se ha de guardar en la cantoría, y música de los divinos Oficios”, pág.68.

430 “... para que quatro capellanes que fueron Beltrán Ximénez Peña y Soriano que asistieron y cantaron estando todo el día patente el Santíssimo Sacramento motetes y villancicos, 8S”. AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 27-mar-1626.

policoralidad. Es el largo periodo de gestación de la práctica armónica tal y como la conocimos durante los dos siglos siguientes y en buena medida el siglo XX, aunque ya con otros caminos sonoros en la liza.

2.5 Usos musicales en los Divinos Oficios durante los primeros años de la fundación

En el Colegio, se cantan los salmos y los cánticos *Magnificat* y *Nunc Dimittis* con polifonía en el Oficio de Vísperas de primera clase y en el de los Jueves del Santísimo Sacramento —en que hay que exceptuar el *Magnificat*, que es a canto llano con órgano—, así como los viernes el *Miserere* al descubrir el crucifijo⁴³¹ y el cántico *Benedictus* con polifonía durante la Semana Santa.

Conforme a la tradición hispánica, es muy común el uso de *alternatim* para el canto de los salmos: “Durante los días feriales y en los tiempos “fuertes” del Año Litúrgico, la preeminencia del canto llano sobre la polifonía era absoluta, e incluso la práctica *alternatim* para los días más solemnes le convertía en elemento necesario para el desarrollo litúrgico-musical”⁴³².

En las Vísperas de segunda clase y resto, los cánticos y el quinto salmo son los únicos interpretados polifónicamente, siendo las Completas a canto llano. Las horas de Tercia, Sexta y Nona, se cantaban a canto llano por indicación del fundador. En cuanto a la policoralidad, el Patriarca menciona el canto a dos coros en sus *Constituciones* y podemos entreverlo a menudo cuando especifica “a canto de órgano”, como se desprende del primer inventario del Colegio, datado por José Climent hacia 1525⁴³³. En él, numerosas composiciones son a 6 y 8 voces y aunque ello no implica sistemáticamente la separación en dos coros, la hace evidente en muchas ocasiones.

Además del *alternatim*, es muy común en el Colegio la práctica de cantar salmos y cánticos a fabordón y otros procedimientos de carácter improvisatorio como las *varillas*. La práctica del fabordón en España se mantuvo a lo largo del siglo XVI para adentrarse en el XVII; pensamos que se puede vincular el término en español con la práctica del *falsobordone* común en Italia durante el siglo XVI.

2.5.1 Fabordón y varillas

Durante la redacción de este trabajo y atendiendo a las fuentes que hemos podido consultar respecto al asunto de este apartado, concluimos que la preocupación en torno a la práctica

431 Se trata del crucifijo de Silesia donado por Margarita de Cardona y que se encuentra tras el cuadro de la Última Cena.

432 Juan Carlos Asensio: “El canto llano en la España del siglo XVI...”, en *Políticas y prácticas musicales...* (2004) pág. 254.

433 Climent Barber, José: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *AM* vol.21 (Madrid: CSIC, 1966) En este artículo se encuentran transcritos todos los inventarios musicales del Patriarca realizados durante el siglo XVII.

músico-litúrgica expresada en los debates tridentinos, encontró una respuesta en el fabordón y su textura homófona, que contribuye a la comprensión del texto; y que ello hizo que esta forma de armonizar el canto llano se extendiera por Italia, para pasar rápidamente a los reinos hispánicos. Sin embargo recientemente han visto la luz sendos estudios sobre la práctica improvisada del fabordón que nos obligan a revisar de alguna manera esta visión⁴³⁴.

El fabordón es una suerte de recitado acórdico sobre una tríada en estado fundamental correspondiente al tono salmódico, seguido y finalizado por cadencias (*mediatio* o *terminatio*). La fundación del Colegio coincide con el momento de máximo esplendor de la publicación y posiblemente el uso del fabordón en Italia y sabemos que también en España:

“Los sesenta y siete títulos de publicaciones de *falsobordone* incluidos en el *Repertoire International des Sources Musicales* (ver apéndice) revelan información muy valiosa en lo que concierne al origen, desarrollo, e interpretación de los *falsibordoni*. Las fechas de publicación de *falsobordone* se extendieron desde 1566 a 1669... La mayoría de las sesenta y siete colecciones fueron publicadas durante la década de 1601 a 1610.”⁴³⁵

Unmack y Hartwell identifican los salmos como los cantos más comúnmente armonizados a fabordón y suponen que muchas colecciones los contienen sin indicarlo, siendo un caso las *Visperas* de Monteverdi de 1610⁴³⁶. Esta hipótesis es interesante, pues raramente veremos anotados fabordones entre las obras inventariadas de la capilla del Colegio, pero dado que se mencionan en las *Constituciones* profusamente, su uso debió ser muy extenso⁴³⁷.

Giuseppe Fiorentino ha logrado convertir en certezas lo que era una simple sospecha: su investigación se centra en la improvisación de fabordones en la música profana y litúrgica en los reinos hispánicos, mediante el análisis de diferentes documentos escritos, ya durante el siglo XV. Tomando como primera fuente de referencia el *Libro de vida beata* de Juan de Lucena, escrito en Roma en 1463 y publicado en Zamora veinte años después, la obra trata diferentes temas y entre ellos compara la práctica canora improvisada ora por cantantes aficionados, ora por profesionales, siendo el término “cantar fabordón” el que hace referencia a la primera.

Pese a que la descripción del fabordón de Lucena corresponde a la práctica medieval de sobreponer una tercera y una sexta al *cantus*, la acepción “cantar fabordón” siguió utilizándose

434 Se trata de los estudios de los musicólogos Giuseppe Fiorentino y Philippe Canghilem, como veremos a continuación.

435 “The sixty-seven titles of *falsobordone* publications listed in *Repertoire International des Sources Musicales* (see Appendix) reveal much valuable information concerning the origin, development, and performance of *falsobordoni*. The dates of *falsobordone* publication spanned the 103-year period from 1566 to 1669... Most of the sixty-seven collections were published during the decade 1601 to 1610...” En Susan Unmack y Robert Hartwell: “Baroque ideals of text declamation and their relevance to the *falsobordone* genre” en *The Quarterly Journal of the Reimanschneider Society* (1983) pág.16. Los autores informan también del acompañamiento con continuo de algunas de dichas colecciones.

436 *Ibid.* pág.18.

437 Eran salmos para su uso en *Visperas*, *magnificat*, misas, letanías, motetes, y *Gloria Patri*. Además, el nº de voces más común era de cuatro, y en segundo lugar cinco, mencionándose la técnica de *chori spezzato* o *concertato* en un tercio de los casos. *Ibid.* pág. 18.

hasta el siglo XVII, cuando éste ya consistía en la superposición de tríadas a la melodía del salmo. En este punto, el estudioso ha podido comprobar que en los diversos cancioneros hispánicos hay salmos polifónicos que se corresponden con el género fabordón, aunque éste nombre no se menciona en ninguno de ellos:

“Los ejemplos tempranos de fabordones españoles parecen contradecir las clasificaciones de los eruditos, porque ninguno es designado “fabordón” o “falsobordone” en las fuentes: de hecho, cada pieza es clasificada de acuerdo con el *incipit* del texto o sobre la base del tono salmódico. Sin embargo, en el mismo periodo, el uso del término “fabordón” estaba extendido en España: era usado en contextos litúrgicos con la expresión “cantar [a] fabordón” (o “decir a fabordón”), que es la misma frase empleada por Lucena y Correas. Por ejemplo, hacia el principio del siglo XVI, en la recientemente fundada catedral de Granada, el coro cantaba los salmos “a fabordón” durante las Vísperas... En este caso, el término “fabordón” no es usado para describir un género, sino que hace referencia a una práctica interpretativa (“cantar a fabordón”) usada para diversos cantos litúrgicos: los salmos, el *Benedictus* y el *Magnificat*.”⁴³⁸

Esta aproximación a una definición exacta de lo que la alusión al término fabordón supone en el canto litúrgico, se corresponde totalmente con la práctica ordenada en las Constituciones de nuestra capilla, como veremos a continuación. Además, Fiorentino aporta un acta capitular procedente de la catedral de Burgos y fechados en 1533, que confirma la validez de su hipótesis. Tal documento explica:

“...cuando los cantores estaban cantando fabordón (“cantando a fabordón”) en las Vísperas, estaban acostumbrados a hacerlo “de cabeza”, esto es, *extempore*, o de memoria, resultando en muchos errores. Por esta razón, el maestro de capilla había de preparar un pequeño librito, y anotar todas las fórmulas de fabordón adecuadas para cada tono salmódico y el Benedictus... Estos documentos de la catedral de Burgos revelan el origen de aquellas colecciones que fueron anotadas en manuscrito (en el Cancionero de Barcelona M.454 por ejemplo), o publicadas (sobre todo en Italia), al comienzo de la segunda mitad del siglo; también describen el cambio de “cantar a fabordón” como práctica interpretativa, a “fabordón” como género escrito.”⁴³⁹

438 “The early examples of Spanish fabordones seem to contradict scholars’ classifications, because not one is designated “fabordón” or “falsobordone” in the sources: in fact, every piece is classified according to the incipit of the text or on the basis of the psalm tone. However, during the same period, use of the term “fabordón” was widespread in Spain: it was used in liturgical contexts in the expression “cantar [a] fabordón” (or “decir a fabordón”), which is the same phrase employed by Lucena and Correas. For example, around the beginning of the 16th century, at the recently founded Granada Cathedral, the choir sang the psalms “a fabordón” during Vespers... In this case, the term “fabordón” is not used to describe a genre, but refers to a performing practice (“cantar a fabordón”) used for several liturgical chants: the psalms, the Benedictus and the Magnificat...” Giuseppe Fiorentino: “Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)” en *Early Music* (Jan 2015) págs. 2-3. La traducción es nuestra. Cabe indicar que se ha acertado el texto, pero se cantaban fabordones en otros oficios catedralicios granadinos.

439 “...when singers were singing *fabordón* (“cantando a fabordón”) during Vespers, they were accustomed to doing it “de cabeza”, that is to say, *extempore*, or by heart, resulting in many mistakes. For this reason, the chapelmaster was to prepare a little handbook, noting all the *fabordón* formulas suitable for every psalm tone and the Benedictus... These documents from Burgos Cathedral reveal the origin of those collections of *fabordones* on the eight tones that were notated in manuscript (in the Cancionero de Barcelona M.454 for example), or published (mainly in Italy), starting in the second half of the century; they also describe the shift from “cantar a fabordón” as a performing practice, to “fabordón” “as a notated genre.” Giuseppe Fiorentino op cit. pág 4.

Felipe Pedrell abordó la práctica del fabordón en España con la publicación de una edición moderna de una colección de salmos de fray Tomás de Santa María⁴⁴⁰. En él ejemplifica su práctica citando algunos ejemplos, entre ellos el párrafo V de las *Leges et Constitutiones*⁴⁴¹ de la Capilla de Carlos V, como ejemplo de la utilización del mismo:

“Excepcionalmente el párrafo V de estas *Reglas y Constituciones* da idea de una especie de *fabordón* usado en la capilla española. *Duo cantores psalmos incipiunt*— dice el citado párrafo, que transcribo al pie de la letra, omitiendo los sic con que tendría que glosar cada palabra del texto —, *quatuor aut sex prout eorum numerus copiosus erit, tenores aut his assimilandi gravitoni, silentibus pueris, psalmos tonum et versículos studiose observantes canunt. Reliqui fabordón canunt, quando fabordón non canitur omnes simul canunt.*”⁴⁴²

La traducción de este fragmento queda como sigue: “Que cuatro o seis tenores, dependiendo de lo numerosos que sean, o bajos imitando a los tenores, mientras los niños permanecen en silencio, canten los salmos respetando cuidadosamente el tono y los versículos. Que los demás canten el fabordón; cuando el fabordón no se canta, que canten todos a la vez”⁴⁴³.

Es difícil comprender la referencia a los niños fuera de contexto, pero en los estudios actuales de Luis Robledo Estaire y otros, que abordan también el contenido de las *Leges et Constitutiones* de la Capilla de Carlos V, observamos la frecuencia con que se utilizaba el *fabordón*, habiendo otras descripciones similares.

También Robledo Estaire ha investigado sobre el artículo V de las *leges* y aclara el sentido del mismo:

- El término *gravitoni* (que aparece en las *Leges* y hemos traducido) hace referencia a la voz de bajo
- Los cantores de tesitura grave (tenores imitando a bajos) que entonan el canto llano no son capellanes
- El *fabordón* lo entonan los capellanes de altar y los cantores restantes
- Cuando no hay *fabordón* cantan todos juntos, los que son capellanes y los que no lo son⁴⁴⁴

Una de las anotaciones de los cuadros de este real ceremonial, precisamente la última, ha llamado nuestra atención: en las vísperas y misa de las festividades dúplex, las vigili-
as de los

440 Fray Tomás de Santamaría: *Arte de Tañer Fantasía, así para tecla como para vihuela y todo instrumento...* (Valladolid, 1570) Los fabordones se encuentran en el Libro II fol.42v.

441 *Leges et Constitutiones capellae Catholicae Maiestatis, a maioribus instituae a Car. Quinto studioso custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, singulis sanctissime servande, 1544.*

442 Felipe Pedrell: “Psalmodia modulata (vulgo fabordones)” en *Hispaniae Schola Musica Sacra, opera varia (saecu. XV, XVI, XVII et XVIII)* (Barcelona: Juan Bautista Pujol y Cia. 1897) pág.6.

443 Traducción de Rafel Rivera Vargas.

444 Esta hipótesis se encuentra expuesta en Luis Robledo Estaire y otros: *Aspectos de la cultura musical...* (2000) págs. 132-133.

Santos, Cuatro Témperas y Cuaresma, las antífonas serán interpretadas por dos niños cantores y después los salmos con *fabordón* de la siguiente manera⁴⁴⁵:

- Incoación: dos cantores.
- Versículos (en canto llano): cuatro o seis tenores (o bajos).
- Versículos en *fabordón*: el resto de los cantores.

Como en el artículo 5 de las *Leges...* referido por Pedrell, parece otra manera de organizar la interpretación de un salmo alternando el canto llano con el *fabordón* y nos hace pensar en la posibilidad de que los niños citados en el párrafo V que cita Pedrell, permanecieran callados tras cantar la antífona. En cualquier caso, se trata de una práctica sistematizada en los documentos de la Capilla Real:

“Las *Leges et Constitutiones...* que siguen al *Calendarium* abundan en la normativa ceremonial que dispone éste relativa a lo que hay que cantar (sólo en ciertos casos) y de qué manera, especificándose en ocasiones el número de cantores que ha de intervenir, el registro vocal, las intervenciones de los niños cantores y la participación del órgano. Continúa siendo insistente la referencia al *fabordón* y se menciona, asimismo, el empleo del motete.”⁴⁴⁶

Más adelante en el mismo párrafo nos envía a una descripción de los mencionados documentos y en ellos comprobamos que efectivamente, el canto a *fabordón* está presente en una abrumadora mayoría de festividades, siendo los salmos los favoritos para este tipo de composición, lo que se corresponde con las indicaciones que veremos en las *Constitutiones*.

Robledo Estaire confirma la inseparabilidad del rito litúrgico y la música, cuidadosamente detallada en el *Calendarium capellae regiae* y en las *Leges et constitutiones*, pues ambos pueden ser definidos como ceremoniales del canto en el coro, de la misma naturaleza que el capítulo XL de nuestras *Constitutiones*⁴⁴⁷. El *Calendarium* menciona las diferentes maneras de cantar según la celebración litúrgica y hallamos que a excepción de *in contrapunto*, estas acepciones son utilizadas por el Patriarca en alguna ocasión:

- *In tono*: canto llano.
- *In contrapunto*: “... improvisación (o práctica semi-improvisada), de una o más voces sobre una melodía dada...”.
- *In fabordón*: el recitado acórdico ya mencionado.
- *In música*: hace referencia al canto de órgano, es decir la polifonía contrapuntística escrita.

445 Luis Robledo Estaire y otros: *Aspectos de la cultura musical...* (2000) pág. 168.

446 Luis Robledo Estaire y otros, *Aspectos de la cultura musical...* (2000), pág.112. El *Calendarium* y la *Leges* se encuentran transcritas en el mismo libro, en las páginas 327 a 331. No analiza el punto 5 comentado arriba por Pedrell. La referencia completa del documento es: *Leges et Constitutiones capellae Catholicae Miestatis, a maioribus instituoe a Car. Quinto studioso custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, singulis sanctissime servande, 1544*. Madrid: Palacio Real, Administrativa, leg.1133.

447 *Ibíd.* págs.163-164. La vigencia del *Calendarium capellae regiae* y las *Leges et constitutiones* se confirmó en las *Constitutiones* de 1584.

Volviendo a Pedrell, al analizar el artículo V de las *Leges*, vincula a la descripción del fabordón que hemos citado, a las *varetas* o *varillas*, presentes en la Catedral de Sevilla según Hilarión Eslava:

“La obscuridad del texto citado hace pensar si existiría antiguamente en España una práctica musical del *fabordón*, quizá la misma más o menos transformada de que habla Eslava en su libro Breve Memoria de la Música Religiosa en España, cuando dice (pág. 37): *En la Catedral de Sevilla se cantan todavía (las hemos oído hasta el año 1843) las completas de los Domingos de Cuaresma en una especie de diafonía y fabordón por el coro de canto llano acompañado de los seises. La entonación de los salmos es por octavo tono, y hasta la mediación se armoniza en acordes haciendo quintas seguidas: el saeculorum se canta á manera de fabordón.*”⁴⁴⁸

En la nota al pie correspondiente incorpora la continuación del texto de Eslava que constituye el inicio de otro debate histórico que trataremos tras el *fabordón*: “Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las armonías de los salmos así cantados se llaman varetas en aquella iglesia, sin que alcancemos la etimología de esta palabra”⁴⁴⁹.

Pedrell trata de vincular las indicaciones de las *Leges* que hemos traducido, con las *varetas* de Sevilla citadas por Eslava: esto no se puede descartar, pero ya que las primeras no aclaran la interválica, sino simplemente la distribución de las voces en las distintas secciones, es imposible compararlas desde el punto de vista armónico.

Desde que Eslava y Pedrell dejaran constancia de ello, las *varetas* o *varillas* (como más adelante veremos que se indica en nuestras *Constituciones de la Capilla*), han sido identificadas con una forma específica de *organum* improvisado que se utilizaría para crear una trama polifónica cualquiera sobre la melodía de un salmo, himno o cántico en canto llano, aunque desgraciadamente no ha quedado ninguna explicación de su práctica en los documentos de la época. El estudioso que más atención ha dedicado a este tema es Dionisio Preciado, y nos ofrece una definición en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*⁴⁵⁰.

El procedimiento descrito por Eslava y que hemos citado arriba, habla de una armonización con intervalos de quinta hasta la mediación, que nos hace pensar también en el mencionado por Dionisio Preciado “contrapunto alla mente en el estilo del *organum* primitivo paralelo”⁴⁵¹, una forma sencilla de improvisación que sólo se daba en el recitado del canto gregoriano y no en el canto de órgano.

En cuanto a las iglesias en que se practicaban, el mismo autor cita las actas capitulares de 1600-1616 de la catedral de Salamanca y diversas anotaciones del *Libro de Nominaciones* de la

448 Felipe Pedrell: *Psalmodia modulata (vulgo fabordones)*... (1897) pág. 8 .

449 Ídem np n°4. La referencia a Eslava es de Hilarión Eslava: *Breve historia de la música religiosa en España* (Madrid: Imp. Luis Beltrán, 1860).

450 Dionisio Preciado: “Varillas” en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2001).

451 Dionisio Preciado: “¿Qué son las varillas o varetas musicales?” en *RMS* vol. 2 (Madrid: SEdeM, 1980) pág. 347 La información de dicha voz en el Diccionario de la música española e hispanoamericana procede de este artículo.

Capilla del Patriarca, llegando a la conclusión de que éstas se empleaban los días más solemnes, especialmente a la hora de sexta: "...era la hora litúrgica de sexta (y a partir del segundo salmo) de los días más señalados, cuando las varillas o varetas sonaban"⁴⁵².

Sin embargo, podemos asegurar que a lo largo del siglo XVII las prácticas musicales variaron en el Colegio: el uso de las *varillas* no aparece oficialmente en el Oficio de sexta del Colegio hasta 1659, cuando se ordena al bajón acudir a acompañarlas: "Item, en los días de primera clase ha de estar en el choro al empezar el segundo psalmo de sexta para acompañar las varillas que se hechan en los verços de dicha hora"⁴⁵³.

En los años anteriores, veremos cómo dicho procedimiento se encuentra prescrito por el Patriarca en las *Constituciones*, capítulo XL, sólo para el segundo y cuarto salmos de las Vísperas de festividades de primera clase. Entrado el siglo, incorporaron acompañamiento instrumental, o fueron incluso realizadas por instrumentos; en cualquier caso, las *varillas* estaban indefectiblemente ligadas al canto llano.

La musicóloga Greta Olson considera el término *varillas* como una forma de fabordón muy ornamentado:

"Otro término, *varillas*, significa literalmente "varillas o husos", y algunos piensan que supone una forma específica de falsobordone, probablemente muy ornamentado, posiblemente en un estilo *quasi*-rapsódico o monódico: no obstante, los redactores de las *Constituciones* parecen utilizar *varillas* de forma inconsistente; en consecuencia, será traducido como *falsobordone* seguido de la palabra española original."⁴⁵⁴

Las *Constituciones*, redactadas por Juan de Ribera, no pueden ser calificadas como inconsistentes en ningún punto. Como antes Esperanza Rodríguez ha reflexionado sobre este texto, no queremos dejar de citarlo:

"Por mi parte, no creo que el término (varillas) se haya empleado al albur, ya que las *Constituciones* se caracterizan, justamente, por su precisión y minuciosidad. Además, cada vez que aparece el término "varillas", se distingue claramente del fabordón y se relaciona con el canto llano. Más que considerarlo un sinónimo de fabordón, me inclino a pensar que "varillas" hace referencia a la práctica del fabordón improvisado..."⁴⁵⁵

452 Ídem.

453 AD VI: ACCV *Libro de Nominaciones de Capellanes, Acólitos y Asistentes* Manuscrito sign. ACCV-SF-140, fol.30r. Corresponde al nombramiento del ministril Esteban Muñoz, bajonista, con fecha 18 de diciembre de 1659, y se trata de la primera mención a las varillas en el oficio de Sexta. En adelante este documento será mencionado como ACCV: AD VI *LiNo*.

454 "Another term, *varillas*, literally means "rods or spindles" and is thought by some to mean a specific kind of falsobordone, probably heavily ornamented, possibly in a quasi-rhapsodic or monodic style: However, the writers of the *Constituciones* seem inconsistently to use *varillas*; consequently it will be translated as *falsobordone* with the original Spanish word following it." Greta Olson: "Required...", en *Studies in Music 21* (1987) pág.16. La traducción es nuestra.

455 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca* (Valencia: IVM, 2006) pág. 50.

Dionisio Preciado en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, aborda el asunto tomando como referencia la descripción de Eslava, pero informa de que en algunas capillas ha podido encontrar la acepción “varetas de contrapunto”; por ello, menciona después el *gorgheggio* italiano o *garganteo* español como recurso ornamental de una voz sobre la polifonía, en contraposición a lo que serían las *varillas de contrapunto*, que se realizarían sobre el Canto Gregoriano. Aunque reconoce que la práctica sevillana que rememora Eslava tenía un significado diferente, nos sorprende concluyendo que “...parece ser que el procedimiento de echar varillas o varetas de contrapunto consistía en añadir a la recitación salmódica alguno o algunos de los intervalos justos (4ª, 5ª y 8ª) en forma de *organum* paralelo, como se explica en el tratado medieval *Scholia Enchiriadis*”⁴⁵⁶.

Por otra parte, nos hemos preguntado el porqué de la definición de Olson: pensamos que quizá hace referencia a otro tipo de fabordón descrito por Pedrell, quien toma como fuente la descripción por Baini, de una tercera forma de fabordón muy en boga en Roma durante un periodo del siglo XVII a la que califica de *caricatura*; sin embargo, al describirlo y comprobar las fuentes mediante trabajos de estudiosos actuales, comprendemos el interés del mismo:

“Ejecutábase esta clase de fabordón por una sola voz acompañada del órgano. Este instrumento sonaba un bajo compuesto de figuras breves ó largas inspirado en la melodía correspondiente del tono ó modo eclesiástico elegido. La voz cantaba un verso del salmo adornándolo... entreverando de cuando en cuando la peroración musical con pasajes de estilo *recitativo* y declamado. El bajo del órgano era igual en todos los versos del salmo, mientras las voces, *soprano, tenor, contralto ó bajo* variaban por riguroso turno la melodía temática ó los artificios de la misma en el respectivo versillo del salmo que á cada una le correspondía. Los cantores ejecutaban por lo regular este género de *fabordones*,...con contrapuntos *alla mente* puesta en uso siguiendo la moda.”⁴⁵⁷

Seguidamente Baini pone como ejemplo de esta práctica los *Salmi Passagiati* de Francesco Severi, publicados en 1615. Este músico nació ca. 1595, como se desprende en su prefacio a la publicación de esta obra, en la que él mismo reconoce su extrema juventud. En 1615 ya era cantor en la Capilla Papal, donde había ingresado el 31 de diciembre de 1613. Gracias a las actas que permanecen en el archivo, sabemos además, que Severi era castrado y tenía voz de tiple. Su obra es relevante como documento escrito de una práctica musical, improvisada desde hacía ya bastantes años:

“Hacia el final del siglo XVI, el género del *falsobordone* se había expandido para incluir no solo el estilo clásico, coral, sino también solos ornamentados y sin ornamentar, así como *falsobordoni* instrumentales (que fueron cruciales para la evolución de la *tocata*). Los salmos de Severi son piezas para solo con bajo continuo. Como todos los *falsobordoni* vocales, siguen la forma de los antiguos tonos salmódicos gregorianos y se usan para cantar los salmos... como los tonos salmódicos, se dividen en mitades y cada mitad consiste a su vez en una “recitación” simple sobre

456 Dionisio Preciado: *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2001) *Voz Varillas*.

457 Felipe Pedrell: *Psalmodia modulata (vulgo fabordones)*... (1897) págs. 4-6.

un acorde y una “cadencia” ornamentada... el estilo de la ornamentación es altamente virtuosa y, por tanto, muy alejado del *falsobordone*.⁴⁵⁸

Recientemente, Mattias Lundberg se ha interesado por esta obra y ha reflexionado en torno al origen improvisado de la misma: “No es realmente provechoso (o relevante) establecer en qué punto Severi acentúa los grados de la escala del tono salmódico, porque, como uno esperaría en un lenguaje improvisado, parece seguir la armonía tal y como la da a entender el bajo, sin por ello perder de vista la melodía del *cantus firmus*”⁴⁵⁹. Continúa el autor analizando la funcionalidad real de prácticas improvisadas similares a las puestas en papel por Severi:

“Cuando Severi afirma en el prefacio que sus musicalizaciones son típicas de la manera como se cantan en Roma, debe querer decir realmente que dichos *passagi* eran añadidos también a partes corales, puesto que no se conservan arreglos similares a estos. Ciertamente, él y otros *castrati* aplicarían este tipo de ornamentación a las partes superiores, como ejemplifican las versiones grabadas del *Miserere* de Allegri...”⁴⁶⁰

Pensamos que el ejemplo de los *Salmi Passagiati* de Severi, basados en una tradición oral de canto salmódico improvisado y ornamentado, es relevante y debe ser tenida en cuenta para el análisis de la práctica vocal en el Colegio, pues el contacto con Italia fue permanente y su influencia en el desarrollo musical constante. Además, hay que considerar también la presencia de cantores y músicos españoles en la capilla papal desde muchos años atrás, y la necesidad de encontrar un equilibrio entre la inteligibilidad del texto en el canto litúrgico y las propias necesidades de un mundo sonoro en expansión, y sus creadores, en constante evolución.

Todos estos datos, han provocado por nuestra parte muchas dudas, a la par que un gran interés en el asunto, que vamos a sintetizar aquí ofreciendo nuestra propia hipótesis:

1. Pedrell en la citada edición de diversos fabordones, menciona de pasada las *varetas sevillanas* descritas por Eslava, quien las conocía por haber sido maestro de capilla de

458 “By the end of the sixteenth century, the genre of the falsobordone had expanded to include not only the classical, choral style, but also embellished and unembellished vocal solos, as well as instrumental falsobordoni (which were crucial to the evolution of the toccata). Severi’s ten *Salmi* are solo pieces with basso continuo. As with all vocal falsobordoni, they follow the shape of the ancient Gregorian psalm tones and are used for the singing of psalms... like the psalm tones, are divided in half with each half consisting in its turn of a simple “recitation” over one chord and an embellished “cadence”;... the embellishment is highly virtuoso in style and, thus, far removed from the classical falsobordone.”

Francesco Severi: *Salmi Passagiati*, 1615. Edited by Murray C. Bradshaw (Madison: A-R Editions, 1981) preface ix. La traducción es nuestra.

459 “It is not really fruitful (or relevant) to establish at what point Severi places stress on the scale-degrees of the psalm tone, because, as one would expect in an improvisatory idiom, he seems to follow the harmony as implied by the bass part, yet without ever losing sight of the melody of the *cantus firmus*.” Mattias Lundberg: *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music* (Farnham: Ashgate, 2011) pág. 196. La traducción es nuestra.

460 “When Severi states in his preface that his settings are typical of the way psalms are sung in Rome, he must really mean that such *passagi* were added also to choral parts, since there are not extant monodic settings resembling these. Certainly, he, and other *castrati*, would apply this manner of ornamentation to the upper parts, just as exemplified in the aurally recorded versions of Allegri’s *Miserere mei*...” *Ibíd.* págs. 196-197. La traducción es nuestra.

su catedral entre 1832 y 1847, y que presentaban características similares al *organum* medieval. El hecho de que este procedimiento armónico haya sido descrito como *varetas*, ha reforzado la idea de que fueran las mismas durante el siglo XVII; sin embargo, ello no es necesariamente cierto y aquí nos preguntamos si esta acepción quedó fijada en Sevilla tras la evolución o desaparición de una práctica diferente en el XVII.

2. Pedrell cita también al *abate* Baini para describir un tercer tipo de fabordón, que en realidad nada tiene que ver con el procedimiento armónico aceptado para dicho género; sin embargo, hemos visto como efectivamente su existencia se deriva de la evolución del canto salmódico hacia prácticas melódico armónicas típicamente barrocas, como hemos comprobado con las explicaciones de Bradshaw y Lundberg, que se alternan con pasajes de fabordón estricto sobre un *cantus* gregoriano. Esta práctica parece corresponderse con las Completas de los Jueves en el Colegio.
3. Preciado afirma que las *varetas sevillanas* constituían un procedimiento diferente al resto, pero finalmente ofrece como definición de las *varetas* o *varillas* un *organum* paralelo a la recitación del salmo, parecidísimo si no igual por tanto, al caso sevillano.
4. Preciado ha encontrado referencias a *varillas de contrapunto* en algunos documentos consultados, y además abunda en que las podían interpretar "...tanto los cantores como los ministriles, y debían ser controladas siempre por el MC: se prohibía "echar varetas de contrapunto" faltando éste"⁴⁶¹. Ello significa que los instrumentos se organizaban también para sustituir a las voces en su interpretación.

Hemos encontrado en el Colegio que las *varetas*, además de ser acompañadas por algún instrumento de viento —singularmente el bajón —, además del órgano, fueron interpretadas por la corneta y algún otro instrumento solista pero no la chirimía, que quizá alternaba con las voces o las sustituía mientras el bajón y el órgano acompañaban⁴⁶². Además, el Patriarca en las *Constituciones* recuerda cómo deben cantarse los salmos, la necesaria mediación en el verso, y la correcta forma de acabar aquellos a canto llano:

"Item presuponemos, que en cantar los Psalmos, assi en fabordón, como en otra cantoría, se ha de tener en cuenta en que el fabordón, ò la cantoría no vaya picada, sino con pausa, y sosiego, y que se haga mediación conocida en medio del verso, mayor, ò menor, según la solemnidad de la fiesta. Y que a la mediación, y al fin del verso (quando se dixere a canto llano) no haya colas, quedándose unos más postreros que los otros. Y que esto mismo observen los que quisieren alegrar el canto con varillas."⁴⁶³

Es elocuente la advertencia del Patriarca, "alegrar el canto con varillas": a nadie se le escapa que ya en los albores del siglo XVII, con una tradición musical hispánica claramente inmersa en sonoridades homófonas plenas de armonías llenas de intervalos mayores o menores, con incorporación de disonancias no siempre preparadas y un sistema modal evolucionando

461 Dionisio Preciado: *Diccionario de la Música española...* (1999-2001) Voz *Varillas*.

462 Para ver los instrumentos y músicos que interpretaban las varillas, ver cuadros 10 y 11 del cap. 4.

463 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XL-3 pág.6.

inexorablemente hacia el predominio mayor-menor, la improvisación de *organum* paralelos a la cuarta y a la quinta, resultaría cuanto menos, anticuada al oído de fieles y músicos. Nos parece difícil pues, que el Patriarca esperara que con ellos se *alegrara* el canto de los Oficios. Cabe además no desdeñar el influjo de la música italiana, aunque no podemos aquí abordar el asunto dada su complejidad.

Por tanto, el análisis de la información presentada arriba, nos hace concluir que las *varillas* interpretadas en el Colegio, y por ende en el resto de capillas a las que alude Preciado, podrían corresponderse con la improvisación de un fabordón sencillo con cierta ornamentación, acompañadas por el órgano y probablemente también el bajón, a la manera de un *basso seguente*. La ornamentación contribuiría a soslayar las sonoridades *organales* de quintas y cuartas, aunque no cabe pensar que cambiara excesivamente el carácter algo arcaizante, tan particular para el contexto musical de la época; cabría analizar su evolución atendiendo a su incorporación al Oficio de Sexta tras la muerte del Fundador, con la ampliación del conjunto instrumental y sus prácticas paulatinamente. Bajo esta luz deberíamos estudiar también el fabordón mencionado por Pedrell, procedente de las *Leges*⁴⁶⁴ y explicado por Robledo Estaire cuya alternancia de secciones contendría alguna de carácter improvisado.

2.5.2 Contrapunto, *en tono* y otras indicaciones para la interpretación

Aprovechamos el asunto de las *varillas* para comentar que en el Colegio son contadas las ocasiones en que hemos visto mencionado el término *contrapunto*, que hace referencia a la práctica improvisada del canto de órgano: en realidad sólo lo hemos visto dos veces, en sendas nominaciones de ministriles ambas de 1677: en ambos casos los instrumentistas —el primero ministril de tenor o contralto y el segundo ministril de tenor o corneta —, debían tañer el canto llano “...siempre que se hubiere de echar contrapunto”⁴⁶⁵, evidentemente parece que el contrapunto correría a cargo de las voces, a la manera de las *varillas* explicadas arriba. Quizá por ello este término aparece solo en estas ocasiones.

Otro término que hemos visto en las *Leges* de Felipe II y también se encuentra en las *Constituciones*, es *in tono* en su versión castellana *en tono*. Lo hemos encontrado por ejemplo en la descripción que del *Miserere* y su interpretación da el Patriarca: “... se diga todos los días que no fueren de guardar, ni de primera, ò de segunda clase... un *Miserere en tono*...”⁴⁶⁶. *En tono* significa que debía cantarse en canto llano.

Finalmente, en algunas ocasiones hemos encontrado en las nominaciones de los ministriles el término *música de atril*, como vemos en el anotado arriba de 1682 y en dos puntos del

464 Luis Robledo Estaire y otros: *Aspectos de la cultura musical...* (2000) pág.112. *Calendarium y Leges* págs. 327 a 331.

465 ACCV: AD VI *LiNo* fol.68r. Ambas anotaciones se encuentran en dos nominaciones diferentes, de 16 de septiembre de 1677 la primera y de 4 de noviembre de 1677 la segunda pero en el mismo folio.

466 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896), cap. LXII-1-2: “De los sufragios de los Misereres ante el Santo, y milagroso CRUCIFIXO, instituydos y dotados por Nos”, págs.119-120.

nombramiento del bajonista Miguel Renart en 1683: “Los sábados adeacudir... la misa de atril... ala tarde el sábado la salve, todo lo que toca al atril y motete si le huviere...”⁴⁶⁷. La acepción “de atril”: música de atril, misa de atril o “todo lo que toca al atril” hace referencia al canto de órgano, como se desprende de las *Constituciones*: “Item. Los sábados se dirà la Missa Conventual de nuestra Señora, con órgano, y a canto de órgano, con las Responiones a canto llano”⁴⁶⁸.

2.6 El capítulo XL de las *Constituciones*: calendario de la música en la Capilla. Explicación y cuadros descriptivos

En el siguiente apartado hemos tratado de organizar la información contenida en el capítulo XL; trataremos de delimitar cómo era la práctica musical según sus instrucciones y asociada al Oficio Divino y Misa en cada tipo de festividad, tiempo litúrgico o culto específico: a la Virgen, a los patronos de la Fundación, la Semana Santa, los maitines de Navidad, las dominicas de adviento, fiestas simples, dobles y semidobles. Para completar las instrucciones del capítulo XL hemos interpolado también información relevante procedente de otros capítulos.

También incluiremos información sobre la especial advocación del Colegio al Santísimo Sacramento de los jueves, a las Llagas de Cristo los viernes y a Nuestra Señora de la Antigua los sábados. Dejamos para un capítulo específico todo lo concerniente a la festividad del Corpus Christi y su octava, con la procesión y danzas. Hemos realizado un cuadro para sintetizar cada uno de los apartados a tratar, y que se ofrece al final de los mismos. En cada cuadro se indica también el capítulo de procedencia de la información citada.

Para toda la sección 2.6 obsérvese el cuadro 4.

2.6.1 Los Oficios de la mañana

Como ya hemos tratado más arriba, los oficios de la mañana dejados en uso por el Patriarca, son las horas de Tercia, Sexta y Nona, que por mandato de constitución debían ser a canto llano y sin *varillas*; ya hemos explicado también que éstas se incorporarán a Sexta años después, a mediados de siglo XVII. Al no variar en las *Constituciones*, no volveremos a mencionar estos oficios de la mañana.

2.6.2 La Misa en festividades de primera y segunda clase

Las misas, tanto en festividades de primera como de segunda clase⁴⁶⁹, eran a canto de órgano, aunque se diferencian por la solemnidad, como sucede también en los oficios. En la Misa de

467 ACCV: AD VI *LiNo* fol.73v Nombramiento 2-sep-1683.

468 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. XL-28, pág.73.

469 Las festividades de primera y segunda clase de la se encuentran en AD V: ACCV *Consueta*.

festividades solemnes, después de la elevación del cáliz se cantaba un motete⁴⁷⁰ y en ningún caso hemos visto menciones a la posibilidad de que éste fuera sustituido por un villancico, como sí sucedía en otras sedes catedralicias.

El Patriarca rememora a los monjes Jerónimos por la pausa con que cantan misa y oficios y hace hincapié en la necesidad de hacer "...mediación conocida en la mitad de los versos..."⁴⁷¹, tanto en los que se hacen a canto llano como los polifónicos: la solemnidad del día se hará ostensible merced a una mediación más larga. La obligación de hacer mediación en la mitad de los versos ya está reflejada en el Sínodo de Juan de Ribera de 1578, como podemos ver en el cuadro 2.

Es de señalar el interés del Patriarca por evocar en el canto a los religiosos de San Jerónimo, orden que en aquella época moraba no sólo en el Monasterio de Yuste y en el Escorial, muy vinculada a la casa real, sino también en san Miguel de los Reyes en Valencia, además de otros lugares; precisamente a este monasterio parece que en vida del Patriarca acudía la capilla del Colegio dos veces al año a participar en las conmemoraciones de sus patronos:

"... fue atañer el baxón al convento de san Miguel de los Reyes siendo cosa que más que fueron con licencia juntamente con otros de la capilla la acostumbraba de hazer venir a dicho convento cada año en las dos festividades de San Miguel y San Gerónimo estando allí presente algunos años el señor Patriarca porque gustava dello, pruévasse esto porque a mossén mas como a mí hijo de aquella santa casa le preguntava su Excelencia cada año a quien había convocado de los capellanes para ir a ayudar a los dichos padres..."⁴⁷²

Los usos y costumbres de la corte y su entorno pesan pues, en el pensamiento de Juan de Ribera; analizaremos en los siguientes capítulos las corrientes espirituales que conviven en los reinos hispánicos y más concretamente en el reino de Valencia: erasmistas, místicos y alumbrados habitan un reino en el que, desde la subida al trono de Felipe II, se trata de reprimir todo atisbo de libertad religiosa, amparado en el largo Concilio de Trento y la lucha contra el protestantismo. La oración interior, tan propia del erasmismo y otras corrientes, provoca desconfianza, y en su lugar tratan de imponerse otras formas de culto que permitan ejercer un claro control en el seno de la colectividad: "...la interpretación que se da del "versetum in corde" de San Agustín, es leer o cantar "...espaciosamente y a punto. En plena efervescencia de los movimientos religiosos a favor de la oración mental, los jerónimos regulan lo que debe ser la oración vocal para un colectivo numeroso como es el coro de un monasterio"⁴⁷³.

470 Se menciona en: San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXII: "De la Misa y los Oficios del Jueves en particular" pág.47.

471 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXIX-4: "De la forma que se ha de guardar en celebrar las Missas, y Oficios divinos", pág. 64.

472 Memorial de mossén Raphael Barceló para los Señores Visitadores del Colegio de Corpus Christi. Sin fechar ni foliar, Sacristía 1-6-8-89 "Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes informes, etc." Lo hemos incorporado a AD VII: ACCV *Capellanes* Memorial Barceló 1624.

473 Alfonso de Vicente Delgado: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de los Jerónimos (siglos XVI-XIX)*. Tesis doctoral (Madrid: UC, 2010) pág. 57.

La orden de los Jerónimos impuso esta disciplina y la mantuvo mediante una estricta regulación del Oficio Divino —“... ordenamos ser precisa obligación de todos nuestros monasterios, el celebrar todo el oficio divino cantado, o rezado, según la costumbre de cada monasterio, empleando en esto ocho horas cada día, excepto en los días de grande solemnidad, que en estos se gastará más tiempo...”⁴⁷⁴ —, que muy probablemente sirvió como modelo al Patriarca, pues leyendo sus *Constituciones* recordamos las de nuestra fundación:

“Item como en la misma Regla nos sea esto dicho que cuando orásemos a Dios aquello tengamos en el corazón que desimos por la boca por ende porque esto podamos mejor y más largamente cumplir ordenamos que el oficio divinal sea dicho por los frayles en el choro cantando o leyendo spaciosamente y a punto non embargante qualquier otra ocupación.”⁴⁷⁵

2.6.3 Los Misereres

El Patriarca dejó instituidos “...y dotados otros sufragios llamados Misereres, usados entre los fieles devotos, píos, y conformes a la disciplina de la Iglesia santa Católica”⁴⁷⁶. Los viernes se cantarían solemnemente, como explicaremos en el cuadro VI y detallan las *Constituciones* en el capítulo 35: entre tinieblas, a dos coros con *senzillos* y frente al crucifijo que se encuentra tras el cuadro de la Última Cena. Tras él se oraba *Respice, quaemus Domine, super hanc familiam tuam, etc.*

A excepción de las festividades de primera y segunda clase, así como las de guardar, todos los días se *diría* “...por cinco Ministros un Miserere en tono, después de acabados los Oficios de la mañana, con los versillos, y oración que está dicho en aquel capítulo...”⁴⁷⁷, es decir sin descubrir el crucifijo ni crear las tinieblas y en canto llano. Estos *Misereres* recibieron el apelativo de *ordinarios*.

2.6.4 Oficios de la tarde en festividades de primera y segunda clase, con las *salves*

2.6.4.1 Vísperas de primera clase

En las Vísperas de primera clase la interpretación de salmos y cánticos era la siguiente:

- Salmos 1-3-5: un verso al órgano y otro el coro a fabordón.
- Salmos 2-4: un verso al órgano y el otro a canto llano “con algunas varillas”.

474 *Ibíd.* pág.58.

475 *Ibíd.* pág.57.

476 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXII-1-2 pág.119: “De los sufragios de los Misereres ante el Santo, y milagroso CRUCIFIXO, instituydos y dotados por Nos”.

477 *Ídem.* La oración es de nuevo *Respice, quaemus Domine, super hanc familiam tuam, etc.*

Dice Olson a este respecto: “Los salmos segundo y cuarto eran también interpretados alternativamente, un verso al órgano y el otro cantado por el coro a fabordón (varillas)”⁴⁷⁸. Esta afirmación no se ajusta a la realidad, pues alternaba el órgano con el coro a canto llano con varillas y ya hemos analizado ambos procedimientos, concluyendo que eran diferentes.

- Himno alternando un verso el órgano, otro el coro a canto llano.
- *Magnificat* un verso el órgano, otro el coro a canto de órgano.
- Las responsiones: a canto de órgano en las festividades de primera clase y a canto llano en las festividades de segunda clase. En cuanto a los responsos, el tercero del nocturno y el *de profundis* de los aniversarios, eran a canto de órgano.

Los responsorios no fueron comúnmente arreglados con polifonía hasta el siglo XVI, pero a partir de ese momento se incorporaron con fuerza a la práctica polifónica. Un ejemplo de su uso en el Colegio resultará clarificador:

“Los responsorios polifónicos poseen una estructura derivada de la interpretación responsorial del canto llano por los solistas y el coro: los fragmentos tradicionalmente cantados por los solistas se compusieron posteriormente en polifonía y los que eran interpretados por el coro mantienen la melodía gregoriana, creando un contraste de secciones análogo a la salmodia. Los tres responsorios que transmite ValenP 9 mantienen esta estructura. El “cuerpo” del responsorio (R) es declamado dos veces en polifonía (excepto en *Libera me*, donde el texto se repite parcialmente) y el resto del responsorio es interpretado en canto llano. La prensa (p) también se interpreta monódicamente, mientras que los dos versos (V) están compuestos polifónicamente.”⁴⁷⁹

- *Benedicamus Domino*: era, como las responsiones, a canto de órgano en estas primeras clases.

2.6.4.2 Completas de primera clase

Las Completas de primera clase eran todas a canto llano exceptuando el *Nunc Dimittis*, que alternaba un verso al órgano y otro a fabordón, aunque el Patriarca da a entender que ya en aquel momento se utilizaban otros procedimientos pues indica: “... ò con otra composición, como ahora se haze.”⁴⁸⁰ Finalizaban los oficios con el canto de la Salve solemne, a canto de órgano la víspera y el día, como veremos tras explicar las Vísperas y Completas de segunda clase.

478 “The second and fourth psalms were also performed alternately, one verse on the organ and the other sung by the choir in falsobordone (varillas)” Greta Olson: “Required...” en *Studies in Music 21* (1987) pág.16.

479 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio...* (2006) pág.103.

480 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XL pág.70.

2.6.4.3 Vísperas de segunda clase

Se restringe la polifonía:

- Los cuatro primeros salmos a canto llano y el quinto alternando un verso el órgano y el otro a *fabordón*.
- El himno a canto llano.
- El *Magnificat*, como en las Vísperas de primera clase, un verso el órgano, otro el coro a canto de órgano.
- Las responsiones, o responsos de los Responsorios, eran a canto llano.
- El *Benedicamus Domino* también a canto llano.

2.6.4.4 Completas de segunda clase

Son todas a canto llano. El Patriarca especifica también la manera como deben proceder los cantollanistas, para el inicio del Oficio de Vísperas:

“Item que el Domero que huviere de oficiar las Vísperas, las comience en el Coro, donde dirà la Capítula, assí mismo entonará la Antífona del Magnificat, y en acabándola de entonar parta del Coro acompañado con Diácono, y Subdiácono, y dos Acólitos delante, y vaya a la Sacristía, donde tome la capa, y salga de allí acompañado de los mismos Diácono, y Subdiácono, y llevando un Acólito el incensario, y la naveta, y otros dos los ciriales, y incensará, y dirà la Oración.”⁴⁸¹

2.6.4.5 La *Salve*

Finalizaban los oficios de la tarde con la *Salve*, que condiciona su estructura polifónica al resto del Oficio: “Assí mismo presuponemos, que en todos los Psalmos, è Hymnos començarà siempre el Coro a canto llano, dando primero el tono el órgano. Y que siempre que en Vísperas huviere canto de órgano, aunque no sea sino el *Magnificat*, se dirà en Completas a fabordón la *Salve* que se dize en el Coro.”⁴⁸²

Esta indicación contradice la hecha para dicho cántico en días que no sean de primera clase o sábado —“Item todos los días que no fueren de primera clase, o Sábados, se diga acabadas Completas una *Salve* a canto llano, y con el órgano pequeño que dexamos para este efecto, por tres ministros, y el Organista, y los seys Infantillos”⁴⁸³ —, porque el *Magnificat* también es a canto de órgano en festividades de segunda clase.

Los días en que se puede aplicar la norma por la que la *Salve* se cantará a canto llano es los jueves en que no siendo festividad de primera o segunda clase, el *Magnificat* alterna un verso

481 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXIX-12 págs. 66-67.

482 *Ibíd.* cap. XL-6 pág. 69.

483 *Ibíd.* cap. XL-32 pág. 74.

del órgano con otro por el coro a canto llano,⁴⁸⁴ en las festividades dobles y semidobles, días simples y ferias y en el oficio de dominicas de entre año. Los oficios de Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima, por tener algo de canto de órgano, harían la *Salve* a fabordón.

La *Consueta* clarifica mejor que las *Constituciones* las diferentes salves según el calendario litúrgico, dividiéndolas en tres y no dos, además de la que se cantaba con fabordón en segundas clases: solemnes, ordinarias de cada sábado y *pequeñas de cada día no impedido*. Además de la iluminación, la solemnes de primera clase se diferenciaban de las ordinarias del sábado a canto de órgano “...en la música y en la iluminación porque en las solemnes de primera clase se canta a dos coros arriba y abaxo i van los dos órganos muchas vezes... y en estas salves siempre sirven las capas más ricas; se detienen más órgano y menestres tañendo más largo”⁴⁸⁵. Precisamente recuerda que en tiempo de invierno sus atriles debían proveerse de iluminación.

Según la *Consueta*, un acólito debía descubrir la imagen de la Virgen —siempre vestido de estola y sobrepelliz—, antes de comenzar la *Salve*, volviéndola a cubrir al finalizar; además menciona la costumbre de decorar la imagen con flores naturales en verano y artificiales en invierno⁴⁸⁶. Finalmente, es mucho más específica en las *Salves* ordinarias a canto llano que cantaban los infantes: les da el nombre de *Salves pequeñas* y ordena que éstos sean acompañados por capellanes con salario de 60 libras, en ningún momento menciona si eran primeros o segundos: “A estas no viene toda la capilla por Bugarte⁴⁸⁷ como a los misereres ordinarios pequeños sino los capellanes que tienen 60 libras y no ay [que] trocar unos con otros sino al que no estuviere en el coro al tiempo que avisan a los demás le passa ...”⁴⁸⁸. Además de primeras y segundas clases, la *Salve pequeña* nunca se cantaba en las tres pascuas ni la víspera de una primera clase, contrariamente al día previo a una segunda clase, en que sí se hacía. Tampoco se cantaba los jueves entre noviembre y febrero “...por ser los días pequeños y acabarse tarde el oficio”⁴⁸⁹. Por esta ceremonia los niños cobraban cuatro dineros cada uno y los capellanes un sueldo.

2.7 Oficios y Misa en festividades dobles, semidobles, simples, ferias y otras festividades. Oficio de los jueves

Para toda la sección 2.7 obsérvese el cuadro 5

484 *Ibíd.* cap. XL pág.70.

485 AD V: ACCV *Consueta* fol.55v pág. 2. En este documento se puede consultar la iluminación prescrita

486 *Ídem.*

487 Bojarte, la tabla donde se apuntaban los turnos para el servicio del coro.

488 AD V: ACCV *Consueta* fol. 56v pág. 4.

489 AD V: ACCV *Consueta* fol. 56v pág. 4.

2.7.1 Oficios de la mañana y *Miserere* ordinario

Al finalizar el oficio de la mañana, todo a canto llano y siempre que no fuere festividad de primera, segunda clase o fiesta de guardar, se hace perceptivo el canto diario del salmo *Miserere* ordinario, exceptuando las fiestas de guardar, o primera y segunda clase, en que como los viernes, será solemne: este segundo lo veremos junto a la liturgia de los viernes para mejor comprensión.

El *Miserere* ordinario era a canto llano (*en tono*, que se corresponde con *in tono* en las *Leges* de la Capilla Real) y manteniendo la fisonomía cotidiana de la iglesia, es decir ante el cuadro de la última cena de Ribalta y sin tapar la iluminación natural del recinto; el Patriarca además ordenó que fuera siempre dedicado a los que están en pecado mortal⁴⁹⁰.

2.7.2 Oficios de la tarde en festividades dobles y semidobles

En el oficio de las festividades dobles y semidobles son a canto llano tanto Vísperas como Completas, por lo que la *Salve* se hará a canto llano por los infantillos, como ya hemos visto. El órgano tañerá en la misa, que es a canto llano. No se mencionan cuales son la fiestas dobles y semidobles.

2.7.3 Oficios de la tarde en festividades simples y ferias

Tampoco de éstas, correspondientes a los días de entre año o sin advocación, se ofrece mayor concreción. Como en los días anteriores, los oficios serán a canto llano y la misa también a canto llano, estará acompañada por el órgano.

2.7.4 *Demás festividades*

Son las festividades con mayor distribución ordinaria en la Misa conventual. En el epígrafe que hace referencia a *Demás festividades*, el Patriarca da las siguientes: Exaltación de la Cruz, san Sebastián, san Cosme y san Damián, san Iosef, san Silvestre Papa, san Juan Chrisóstomo, san Gerónimo, San Bernardo, san Francisco, san Antonio de Padua, santa Ana, y santa María Magdalena, santa Catalina Mártir, santa Lucía, y santa Cecilia⁴⁹¹.

490 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXII n°s 1-2, págs.119-120: “De los sufragios de los Misereres ante el Santo, y milagroso CRUCIFIXO, instituydos y dotados por Nos”.

491 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XL pág.71 n°14.

Hemos querido comprobar si dichas festividades se hallaban entre las de primera y segunda clase enumeradas en la *Consueta* y descubierto que sólo tres de ellas se incluyen, siendo el resto mencionadas por primera vez en este apartado. Las tres festividades en cuestión son:

- Exaltación de la Cruz, de segunda clase.
- San José, de primera clase dorado (en referencia a los ciriales, blandoncillo y cruz patriarcal, que eran todos dorados).
- San Francisco: esta nos deja con una incógnita: podría ser san Francisco de Asís, primera clase dorado, o san Francisco de Borja, segunda clase.

Los oficios y la misa de dichas festividades se celebraban de la siguiente manera:

2.7.4.1 Misa

- A canto de órgano.

2.7.4.2 Miserere

- Cinco capellanes cantarán el Miserere a canto llano y después la oración *Respice, quaemus Domine, super hanc familiam tuam*, etc. y sin tinieblas⁴⁹²

2.7.4.3 Vísperas

- Salmos: a canto llano.
- *Magnificat*: un verso el órgano y otro el coro a fabordón.
- Responsos (de los responsorios) a canto llano.
- *Benedicamus Domino*: a canto llano.

2.7.4.4 Completas: todas a canto llano.

Salve: a canto llano, por no haber canto de órgano en el oficio, como ya se ha explicado anteriormente.

2.7.5 El oficio de los jueves o *Jueves del Patriarca*

Aunque las misas conventuales han de ser de feria o del santo que toque ese día, jueves, viernes y sábado habrá misa conventual de las siguientes festividades, ya que siendo Capilla privada, puede decidir esto aunque no sea conciliar: *Jueves del Santísimo Sacramento*, *Viernes de las llagas de Jesucristo*, y *Sábado de la purísima Virgen María*⁴⁹³.

492 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXII n^os 1-2, págs.119-120.

493 *Ibíd.* cap. XXXI pág.43.

2.7.5.1 Apertura de la custodia del Santísimo Sacramento

Una ceremonia especial del jueves, se realiza por la mañana —tras el oficio inmediatamente anterior a la misa conventual —, al descubrir el Santísimo Sacramento y encerrarlo por la tarde, tras acabar las completas⁴⁹⁴:

- Apertura de la custodia: se cantaba el himno *Pange Lingua*, un verso el órgano y otro a canto de órgano exceptuando el verso *Tantum ergo* que se hacía a canto llano.

2.7.5.2 Misa

La misa conventual⁴⁹⁵ era a canto de órgano con la máxima solemnidad, lo que requiere mayor pausa y mediación en el verso: tras la elevación del cáliz se sustituía el motete que normalmente se cantaba por el verso *memoriam fecit mirabilium suorum* del salmo eucarístico 110. El Patriarca incluyó esta instrucción: “Estos versos dexamos puestos en una tablilla, para que tome el Cantor el que quisiere elegir por su devoción”⁴⁹⁶.

Este salmo y todos los concernientes al Santísimo Sacramento, son mencionados de nuevo por otras razones en el capítulo L, con polifonía diferente para mejor comprensión del texto. El Patriarca exige en esta ocasión a los capellanes, que se levanten de las sillas del coro para cantarlos, quitándose los bonetes. Además ordena que ambos coros canten juntos este verso y si el oficio fuere a canto de órgano se cante a fabordón:

“Item que siempre que se cantaren en el Coro los versos de los Psalmos que pertenecen al SANTÍSSIMO SACRAMENTO,... como el verso: *Memoriam fecit mirabilium suorum*, etc. todos los que estuvieren en el Coro se levanten de las sillas, y se quiten los bonetes, hasta aver acabado el verso; el qual diràn ambos Coros juntos, y con alguna pausa mayor que la que se guarda en los demás versos. Y si el Oficio se dixere a canto de órgano, se digan los tales versos con fabordón de todo el Coro.”⁴⁹⁷

Las procesiones que convierten a los jueves del Colegio en los conocidos como *Jueves del Patriarca* proceden del capítulo XXXII, donde primeramente se indica que debe ser el Rector quien presida este ritual si no se lo impidieran razones de fuerza mayor⁴⁹⁸.

494 Ver cuadro 5 (B) correspondiente al Oficio del Jueves, siendo (A) la información que corresponde a la misa.

495 Ver cuadro 5 (A).

496 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXI, pág. 48.

Salmo 110: 4-10. Estos versos se usan comúnmente en la Eucaristía:

“...memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus”, *Memorables ha hecho sus maravillas; misericordioso y clemente, el Señor dio alimento a quienes le temían*. <http://www.biblija.net>, abril 2011.

497 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. L pág.97.

498 *Ibíd.* cap. XXXII: “De la Missa, y Oficios de los Jueves en particular” pág.46.

2.7.5.3 La Procesión de las espigas ⁴⁹⁹

Era realizada al finalizar la misa conventual por 12 miembros del Colegio y Capilla que eran los siguientes, por parejas:

- “...el Domero⁵⁰⁰ que huviere dicho la Missa a la mano derecha del Retor, por tener en si las Sacratísimas especies que contienen la Carne, y Sangre de Jesu Christo nuestro Señor”.
- “y en segundo lugar el Evangelistero⁵⁰¹, llevando a la mano derecha el Sacristán”.
- “y en tercer lugar irá el Maestro de Ceremonias, llevando a la mano derecha al Colegial Sacerdote; y quando él faltare, el Epistolero⁵⁰², llevando a la mano derecha al Maestro de Ceremonias”⁵⁰³.

A estas seis personas las acompañaban seis acólitos por orden de antigüedad, con el propósito claro de recordar el momento en que Moisés ha de erigir un altar en el que las doce tribus de Israel harán una ofrenda al Señor⁵⁰⁴.

En caso de que el epistolero y evangelistero no fuesen sacerdotes, “se pongan en su lugar por orden del Vicario de Coro los Oficiales más calificados, según estas nuestras *Constituciones*, que fueren Sacerdotes”⁵⁰⁵. Una vez preparados salían de la sacristía y procedían de la siguiente manera:

“... los quales seys Sacerdotes lleven cada uno con dos manos las urnas que dexamos hechas con espigas de trigo, y detrás dellos se sigan seys Acólitos, cada uno de los quales llevará una de las seys urnas mayores que dexamos hechas, para poner en la peña con espigas de trigo. Y que aviendo hecho todos los sobredichos una genuflexión antes de llegar a las gradas de la Capilla mayor, y otra en subiendo dichas gradas de dos en dos, como fueren entrando, hagan la tercera junto a la peña del Altar, donde darán al Ayudante de Sacristán, y al Sacerdote las seys urnas, para que las pongan en el Altar en buena figura, y uniforme proporción: y que acabado esto, los seys Acólitos que han de estar hincados de rodillas, se levanten de dos en dos, y pongan las seys urnas que llevan en el pavimento de la Capilla mayor, tres a cada lado, en unos mismos lugares respectivamente a la una mano, y a la otra.”⁵⁰⁶

499 No está incluida en el cuadro 5 por su extensión.

500 El domero presidía el coro y decía las oraciones en determinadas ceremonias.

501 Había cuatro y debían cantar los evangelios de las misas conventuales.

502 Los epistoleros debían cantar las epístolas de las misas conventuales.

503 San Juan de Ribera: *Constituciones... 1610 (1896)* cap. XXXII pág.48 n^o7. El Maestro de Ceremonias vigilaba que el oficio y la misa se dijeran y cantaran con corrección.

504 Éxodo 24: 3-8.

505 San Juan de Ribera: *Constituciones... 1610 (1896)* cap. XXXII pág.49.

506 San Juan de Ribera: *Constituciones... 1610 (1896)* cap. XXXII págs. 48-49.

Una vez acabados los Oficios de la mañana y a excepción de la Semana Santa, tiene lugar el siguiente acto de alabanza al Santísimo Sacramento por el vicario de coro, el sacristán, el maestro de ceremonias y el domero de la semana precedente:

“...partan del Coro quatro Capellanes con lobas y con estolas blancas, a los cuales acompañarán todos los demás Ministros; y que quatro Acólitos, llevando cada uno dellos un incensario, y una naveta, salgan de la Sacristía al tiempo que los Capellanes llegaren a las gradas de la Capilla mayor, y que allí estando todos los Ministros hincados de rodillas hagan todos, assí los quatro Sacerdotes, como los quatro acólitos, la primera humiliación juntamente: y después de entrados en la Capilla mayor otras dos humiliaciones, como se acostumbra: y que hecha la última humiliación, quedándose todos hincados de rodillas, los quatro Sacerdotes tomen de mano de los Acólitos (que han de estar detrás dellos) los incensarios, y digan una de las alabanzas que se ponen en el número catorze, y después hagan tres incensaciones, incensando tres vezes en cada incensación, haciendo humiliación profunda con la cabeça, assí al principio de cada incensación, como al fin.”⁵⁰⁷

A cada humillación —una antes de subir a la capilla y las otras dos tras llegar a ella —, los cuatro sacerdotes deberán decir en voz clara y audible “Bendito sea el Santísimo Sacramento”, tras lo cual dice el domero antes de incensar:

“... aquellas palabras que dixo Azarías, como refiere el Profeta Daniel, estando en medio del horno de Babilonia, *Sicut in holocausto arietum, et taurorum, et sicut in millibus agnorum pinguium, sic fiat sacrificium nostrum in conspectum tuo hodie*⁵⁰⁸. Y acabándolas de decir, incense tres vezes; y guardando la misma orden en la segunda, y tercera incensación, dirá en la segunda, las palabras que dezían (a voz en grito) millares de millares de Ángeles, y de Ancianos, estando postrados ante el trono de la Magestad de Dios: *Dignus est Agnus, qui occisus est, accipere virtutem, et divinitatem, et sapientiam, et fortitudinem, et honorem, et gloriam, et benedictionem*⁵⁰⁹. Y en la tercera incensación dirá las palabras, que según refiere el mismo Evangelista, dixo aquella multitud de Ángeles, y de hombres postrados ante el Cordero: *Benedictio, et charitas, et sapientia, et gratiarum actio, honor, virtus, et fortitudo Deo nostro in saecula saeculorum. Amen*⁵¹⁰.”

Las tres alabanzas serán dichas por el domero con voz clara y audible. El uso de polifonía en esta ofrenda es parco, limitándose al comienzo del salmo 116, que se usa comúnmente para la exposición del Santísimo Sacramento, alternándose los dos coros a fabordón:

“Item que mientras incensare diga el un Coro a la primera incensación en fabordón: *Laudate Dominum omnes gentes: láudate eum omnes populi*. Y a la segunda, el otro Coro: *Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum*. Y a la tercera se junten ambos Coros, diciendo: *Gloria Patri, et Sicut erat, etc*. Y el Domo digan en tono: *Laudemus, et*

507 Ibid. cap. XXXII págs. 50-51.

508 Daniel 3: 40.

509 Apocalipsis 5: 12.

510 Apocalipsis 7:12.

*superexaltemus, etc*⁵¹¹. y se corra la cortina. Acabado lo qual vuelvan los quatro Sacerdotes a la Sacristía, acompañados de toda la Capilla.”⁵¹²

Por tanto y resumiendo, en la ceremonia alternaba el canto llano del domero con el de los coros 1 y 2, esto último mientras los cuatro sacerdotes incensaban:

- Domo: Dan.3:40, *Sicut in holocausto arietum...*
- Coro 1: salmo 116, *Laudate Dominum...* mientras los sacerdotes incensan tres veces.
- Domo: Apoc. 5:12, *Dignus est Agnus...*
- Coro 2: salmo 116, *Quoniam confirmata est...* mientras los sacerdotes incensan tres veces.
- Domo: Apoc. 7:12, *Benedictio, et charitas, et sapientia...*
- Coros 1 y 2: *Gloria Patri* (doxología menor) mientras los sacerdotes incensan tres veces.
- Domo: *Laudemus, et superexaltemus...* Y se corre la cortina.
- Vuelta a la Sacristía de los cuatro sacerdotes acompañados de toda la Capilla.

El Patriarca dejó claramente estipulado que dichas alabanzas no debían cantarse, “...sino hablando en voz alta, quanto bastare para oyrse en toda la Capilla mayor, haciendo lo uno, y diciendo lo otro con mucha pausa, y devoción”⁵¹³.

2.7.5.4 Oficios de la tarde. Vísperas

Por la tarde, en el Oficio de Vísperas se cantaba el *Magnificat* a canto llano alternando con el órgano, con la excepción de los jueves que cayeren en festividad de primera o segunda clase. Puesto que no se indica, pensamos que el resto de los salmos debía cantarse a canto llano.

2.7.5.5 Completas solemnes

- Un verso a una voz con órgano.
- Otro verso a fabordón.
- Otro verso con flautas y una voz.
- Cantan todos *Gloria Patri* con algún ministril.
- Los ministriles podrán tocar cuando lo decida el Vicario de Coro o el Maestro de Capilla: el grupo de instrumentistas incluía en los inicios el bajón, imprescindible, las flautas en este caso, las cornetas *mutas* y el sacabuche, junto a la chirimía. Veremos con el

511 Et laudemus et superexaltemus eum in saecula. *Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.* En tono significa en canto llano.

512 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXII pág.52.

513 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXII pág.52.

transcurso del siglo, la incorporación de arpa y clave en ocasiones, así como la presencia de músicos capaces de tocar laúd, vihuela, guitarra y viola.

En referencia a estas Completas, Vicente Ripollés⁵¹⁴ considera que se corresponden con la estructura de los fabordones solistas descritos por Baini y que toman como referencia los *Salmi Passagiati* de Francesco Severo. Dado que los versos solistas, probablemente ornamentados, son alternativamente acompañados por órgano y por flautas, intercalando los versos en fabordón estricto —entre los cuales podemos incluir el *Gloria Patri* acompañado por las flautas y algún otro ministril además del órgano —, concluimos que la hipótesis de Ripollés es posible.

2.7.5.6 Cierre de la custodia y reserva del Santísimo Sacramento

Para esta ceremonia final, se cantaba la sección dedicada al Santísimo Sacramento de la *Letanía* a canto de órgano. El resto se cantaba a canto llano.

En su libro sobre Juan Bautista Comes⁵¹⁵, Climent y Piedra afirman que las *Letanías al Santísimo Sacramento* fueron compuestas por este compositor, aunque su copia es de 1608, antes de la llegada de Comes al Colegio y aunque indican que pudo haberlas escrito en Lérida, no consta recibo ni envío alguno. Sólo hay en el Libro de Gastos de Sacristía un apunte a Cosme Martínez el 1 de marzo de 1608 “...por pautar mano y media de papel para la Letanía del Santísimo Sacramento” 4S 6D⁵¹⁶.

También para el cierre de la custodia se diseñó una invención, según se desprenden de algunos apuntes del siguiente tenor: “...por un juego de cordones para abrir y cerrar la custodia delos jueves y 4 varas de torçal seda y manos para el jueves dela octava, 16S”⁵¹⁷.

2.8 Oficio de Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima, Dominicas de Adviento, vigilia de Navidad, Inocentes, miércoles de ceniza y Cuaresma

En el uso litúrgico de la Iglesia latina, se suele anteponer a la Cuaresma un período de tres semanas, que llevan el nombre en orden de tiempo: Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima; *in quinquagésima* a la primera, *in sexagésima* a la segunda, *in septuagésima* a la tercera semana antes de cuaresma.

Para toda la sección 2.8 obsérvese el cuadro 6.

514 Vicente Ripollés: *Memoria sobre la reforma de la música en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, Presentada a la Excelentísima Visita (Madrid: Viuda e hijos de Terceño, 1897) pág. 13.

515 Juan Bautista Comes y su tiempo. *Estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs.43-44.

516 AD X: ACCV *Música* Libro de Gasto de Sacristía 1-mar-1608.

517 ACCV Gasto de Sacristía, Gasto menudo 22-jun-1640.

2.8.1 Misa

- Excepto en festividades de primera o segunda clase, a canto de órgano el Kyrie, Sanctus y Agnus.

2.8.2 Miserere

- Igual que en el apartado anterior.

2.8.3 Vísperas

5. Con “algunos *senzillos* a canto de órgano.”

2.8.4 Completas

- No especifica cómo debían ser, por lo que lógicamente debían ser como las de las festividades de segunda clase y las *demás festividades*, a canto llano.

2.9 Dominicas de entre año

También aparece en el cuadro 6

2.9.1 Misa

- A canto llano con órgano.

2.9.2 Miserere

- Igual que en el apartado anterior.

2.9.3 Vísperas

- A canto llano.
- Himno a canto llano con órgano.
- *Magnificat* a canto llano con órgano.

2.9.4 Completas

- No especifica cómo debían ser, por lo que lógicamente debían ser como las de las festividades de segunda clase y las *demás festividades*, a canto llano.

2.10 Viernes de las Llagas de Cristo

También aparece en el cuadro 6

2.10.1 Misa conventual

- Excepto en festividades de primera o segunda clase, a canto de órgano el Kyrie, Sanctus y Agnus.

2.10.2 *Miserere* solemne

A excepción del Viernes Santo, una vez finalizada la misa conventual y los oficios de la mañana, deberán bajar todos los miembros de la capilla, incluidos los infantillos y arrodillados en la capilla mayor, saldrá el domero que haya dicho la misa con la capa pluvial que hay sólo para los viernes y comenzará el salmo *Miserere* que se cantará a dos coros.

Previamente, se habían corrido las cortinas del cimborio quedando la iglesia a oscuras; se bajaba el cuadro de Ribalta “La última cena”, dejando a la vista el crucifijo silesiano del siglo XV donado por Margarita de Cardona (ver capítulo 1) que se halla oculto por el cuadro. Sólo dos velas alumbrando el crucifijo, proporcionaban cierta iluminación.

A continuación se procede a cantar el *Miserere* estando presentes todos los miembros de la Capilla, arrodillados como ya se ha dicho. El salmo se entonará de la siguiente manera:

- Un verso a fabordón y otro a canto llano, excepto los versos *TibiSoli peccavi* y *Benigne fac Domine* que se dirán a canto de órgano, con *vozes senzillas*⁵¹⁸.
- Dos infantes dirán el verso *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem mortem autem crucis*
- Finaliza con la oración *Respice, quaemus Domine, super hanc familiam tuam*, etc.

A lo largo del siglo hemos visto numerosos recibos de criados de la casa que cobraban por cerrar las cortinas, como el siguiente: “... a Guillem Roca...por cerrar las cortinas del cimborio de dicho colegio quando se dize el miserere a raçón de un real cada día y esto es desde 24 de deziembre del año 1607 hasta 20 de Julio del presente año...”⁵¹⁹.

La *Consueta* aclara lo que debe hacerse si cayere en día festivo: “La razón por ser fiestas colendas dizesse el oficio y missa dela talfiesta i después el miserere assí se haplaticado en vida de Nuestro Santo fundador y después por años continuos i se debe hazer assí”⁵²⁰.

518 San Juan de Ribera: *Constituciones del Real Colegio Seminario...* 1610 (1896) cap. LXII-1-2: “De los sufragios de los Misereres ante el Santo, y milagroso CRUCIFIXO, instituydos y dotados por Nos”, págs.119-120.

519 ACCV Gasto de Sacristía Recibo de 27-jul-1608.

520 AD V: ACCV *Consueta* cap.12 fol.50r “De lo que se ha de observar en las missas de los Jueves, Viernes y Sábados”.

Queda mencionar una prohibición que concierne a la información de todos los cuadros vistos arriba: “Item prohibimos el decirse Misereres, Salves, o Gozos, mientras se celebraren los Oficios divinos, porque el decirse causaría mucha perturbación”⁵²¹. Ello hacer referencia a sufragios demandados por fieles.

2.10.2.1 Los *senzillos*

En nuestras *Constituciones* el *senzillo* es una interpretación polifónica en la que cada voz sería interpretada por un solo cantor.

En el capítulo XL, indica que los versos *Tibi soli pecavi* y *Benigne fac Domine* del *Miserere* se deberán decir *a canto de órgano con voces senzillas*, lo que parece significar que cada voz ha de ser cantada por un solo capellán. Por otra parte, en el capítulo XXXV, la instrucción asevera que los capellanes de rodillas, entonarán el *Miserere con los senzillos que se dize de presente*⁵²², que corresponde a lo indicado en el cap. XL.

Dos ejemplos más los encontramos en el cap. XL para el oficio de Dominicas de Adviento, en cuyas Vísperas se prescribe el salmo *In exitu Israel de Aegypto*, con algunos *senzillos a canto de órgano*⁵²³. En referencia a los Maitines de la Semana Santa, dicen las *Constituciones*: “...el Benedictus, y el Miserere se han de decir un verso a fabordón, y otro a canto llano, con algunos *senzillos a canto de órgano*⁵²⁴.

Finalmente, añadiremos que se exigía la capacidad de cantar *senzillos* a los capellanes primeros: “... mandamos, que ninguno de los Capellanes segundos pueda ascender a Capellán primero, si no supiere canto de órgano, lo que bastare para cantar senzillos, y al órgano.” “Item que los Oficiales sean diestros en canto de órgano, de manera que puedan cantar senzillos, y al órgano”⁵²⁵.

En relación con estos “senzillos”, dice Olson: “También aparece un sinónimo para *fabordones*: *senzillos* (diminutivo de la palabra “simple”) a menudo usado en conjunción con *canto de órgano* para indicar un tipo muy simple de polifonía”⁵²⁶. No compartimos esta opinión, y tampoco Esperanza Rodríguez coincide con Olson, defendiendo como en esta tesis, la idea de una voz por cuerda⁵²⁷.

521 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LIIII-21, pág. 106: “De los Altares donde se han de celebrar Missas, y Oficios divinos”.

522 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXV pág. 58.

523 *Ibíd.* cap. XL-17 pág.72.

524 *Ídem* cap. XL-21 pág.72.

525 *Ibíd.* cap. XXIII-2-3 págs.32-33.

526 “A synonym for *fabordones* also appears: *senzillos* (diminutive of the word “simple”) often is used in conjunction with *canto de órgano* to indicate a very simple type of polyphony”.

527 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril...* (2006) págs.50-51.

2.11 Misa y oficios de nuestra señora la Purísima Virgen María

Los sábados, se dedican en el Colegio a la Virgen de la Antigua, al igual que jueves y viernes tienen una advocación específica, mencionada más arriba, por orden del Patriarca en el capítulo XXXIV: "... que el día de la dicha purísima Purificación de nuestra Señora, se haga fiesta con toda solemnidad, assí en la Missa, como en las primeras, y segundas Vísperas"⁵²⁸.

Para toda la sección 2.11 obsérvese el cuadro 7

2.11.1 Oficios y Misa

No se menciona cómo debían ser los oficios del sábado, por lo que presuponemos que seguirían las pautas ya explicadas, en función del tipo de festividad (primera o segunda clase u otra casuística), que ya hemos visto en los apartados anteriores. La Misa sí está descrita: debía hacerse con órgano y a canto de órgano, con las responsiones a canto llano.

También menciona en dicho capítulo las festividades de la Virgen en que tanto la Misa como las primeras y segundas Vísperas y *Salves* ordinarias, se deben hacer con la máxima solemnidad⁵²⁹: Concepción, Natividad, Presentación, Anunciación, Visitación, Expectación y Asunción. Indica lo mismo para las *Salves* de la víspera⁵³⁰, (en que ya comienza la celebración de la festividad), y en ambos casos envía al capítulo XL.

Se produce una confusión entre el oficio de vísperas y la *víspera de la festividad*, que aparece en la frase "Item en las *Salves* que se han de dezir en las festividades de nuestra Señora en la víspera, y en el día de las dichas festividades..." (*Constituciones de la Capilla* XL-31 pág.74), que hace referencia a las *Salves* que se cantaban la víspera de una festividad de la Virgen, o en el propio día de la festividad, como está indicado en nuestro cuadro; por tanto, las *Salves* eran siempre después del oficio de Completas.

2.11.2 *Salve* solemne del sábado

El Patriarca especifica que todas las *Salves* debían cantarse delante de la capilla de la Virgen de la Antigua. Debido a que ésta es una capilla pequeña, especifica también cómo: "Item que todas las dichas *Salves*, y las Estaciones, y Gozos se digan poniéndose todos los Ministros en dos Coros enfrente del Altar, donde se han de decir los dichos sufragios, no entrando dentro de

528 Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXXVI: "De las Missas, y Oficios de Nuestra Señora" pág.59.

529 Las festividades de la Virgen por categoría se encuentran en AD V: *Consueta*.

530 En su artículo, Olson ha malinterpretado aquí el término "víspera", diciendo en referencia a la *Salve*: "Se utiliza un arreglo similar en los días de nuestra Señora después de vísperas. En otros días de primera clase, la *Salve* sigue a las completas". "A similar arrangement is used when the *Salve* is sung on Lady Days after Vespers. On other first-class days, the *Salve* follows Compline..." Greta Olson: "Required...", en *Studies in Music* 21 (1987) pág.20. La traducción es nuestra.

la Capilla más que el Domero, y el Diácono, y Subdiácono...”⁵³¹. Para aquellas *Salves* o *Gozos* de sólo cinco ministros —debían ser sufragios—, sí se permitía entrar dentro de la Capilla.

Aunque el fundador ordenó que las *Salves* de los sábados debían ser cantadas con la máxima solemnidad, ya hemos visto por la *Consueta* que quedaron superadas en la práctica por las celebradas en primeras clases. También en la práctica los dos coros se separaban arriba y abajo en las de primera clase.

Según constitución los sábados se procedía de la siguiente manera:

- El órgano tañe un poco y se comienza la antífona *Ad Honorem* a canto de órgano.
- Se canta la *Salve alternatim*: un verso el órgano y otro el coro a canto llano.
- Se cantan los *Gozos (Gaude Virgo)*⁵³² *alternatim*: un verso el órgano y otro el coro a canto de órgano.
- Tañerán los ministriles e inmediatamente el órgano.
- Se canta un motete de las festividades de la Virgen a canto de órgano.
- Tañen las cornetas, dando paso al verso *Monstra te esse Matrem* entonado por dos por capiscoles y con las respuestas a canto llano.

La *Salves* solemnes para la víspera de festividad de la Virgen mantendrán el mismo orden que las ordinarias de los sábados —llamadas solemnes por el Patriarca—, pero toda la *Salve* y las respuestas serán a canto de órgano. Las *Salves pequeñas* ya las hemos visto; se cantaban en el realejo construido por Girón que según palabras del fundador, se hizo para este propósito. Es de interés la obligación de ser cantadas por los infantillos.

Hay en las *Constituciones* otras menciones que conviene incluir aquí, en relación al ceremonial de las *Salves*: “Item declaramos, que en todas las festividades de nuestra Señora, y los Viernes a Vísperas, quando el Sábado se hiziere el Oficio de nuestra Señora, se ha de incensar la imagen de nuestra Señora de la ANTIGUA”⁵³³.

2.11.3 Los *Gozos*

Este género litúrgico mariano de gran arraigo en los territorios del reino de Aragón parece originarse en el uso del término *goig* en las oraciones y cantos dedicados a la Virgen, que

531 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XLIV 3-4: “De los Altares donde se han de celebrar Missas, y Oficios divinos” págs.80-81.

532 Segunda estrofa de la *antífona* mariana *Ave Regina Caelorum*:
Gaude Virgo Gloriosa, /Super Omnes Speciosa: /Vale, o Valde decora, /et pro nobis Christum exora.

533 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XLIII-2, págs.80.

pronto pasó a formar parte de la devoción popular, y a ser utilizado para exaltar la figura de los santos⁵³⁴:

“Contribuyeron a su divulgación los cantos medievales llamados secuencias o prosas, cuya paternidad es atribuida a Notker, monje del Monasterio de Sant Gall, en el siglo XI. Aquellas cantilenas, por su factura simple, completamente silábica y de melodía simpática y atractiva, formaron un repertorio extensísimo, con temas basados en conceptos propios de la festividad del santo que conmemoraba la Iglesia, o eran glosas de los textos sagrados leídos en diversas partes de la misa.”⁵³⁵

En épocas primigenias, la temática mariana preferida para estas prosas, se organizaba en un número variable de estrofas que quedó fijado en siete: encarnación, nacimiento de Jesús, adoración de los Reyes, resurrección de Cristo, ascensión de Jesús, venida del Espíritu Santo, y ascensión de la Virgen: “Cada una de las estrofas de estas secuencias marianas, eran iniciadas con la palabra *gaude*, dando origen la repetición por siete veces de este vocablo a la denominación de *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis*”⁵³⁶.

Estas prosas, cantadas en la Misa solemne tras el *Alleluia*, se incorporaron pronto a las celebraciones marianas de carácter popular, recibiendo el nombre de *gaudes* o *gaudia* si el texto era latino, i “goigs” (gozo en catalán) para las de texto en vernácula, como es el caso de *Los sept goigs recomptarem*, del Llibre Vermell, que junto a otras melodías se cantaba y bailaba durante la vigilia que los romeros hacían a las puertas del Monasterio de Montserrat⁵³⁷.

Revisando el cuadro observamos que en referencia a los *Gozos* que siguen a la *Salve*, el Patriarca escribe: “...y luego los Gozos, Gaude Virgo, etc.”. Dice Baldelló de esta indicación en las *Constituciones* del Colegio: “Según se desprende de este documento, con la denominación de *Gozos* se daba a entender que se trataba del *Gaude Virgo* o de *Septem Gaudia*”⁵³⁸.

Entendemos pues que los sábados y las fiestas de primera clase se cantaban los *Gozos* con texto latino, seguido de los de lengua vernácula. Los días que no eran de primera clase o sábados, al canto de la *Salve* no le seguían los *Gozos*. El Patriarca quiso que los domingos se cantaran los dedicados a la Virgen y también a San Mauro, San Vicente Ferrer y al Ángel Custodio.

Ha llegado a nuestros días un libro de facistol copiado en 1854 con dichos *Gozos*, atribuidos a Juan Bautista Comes; sin embargo, la copia antigua ha desaparecido y en el apunte del libro de gasto de la sacristía de 1610 no cita autor: “... a Gabriel Girones por escribir los Gozos de

534 Veremos en el cuadro 7 la indicación del Patriarca de cantar el Gozo *Gaude Virgo, etc.*

535 Pere Baldelló: “Los Goigs de la Mare de Déu”, en *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques* (Tarragona: 1955) págs.183-184.

536 Pere Baldelló: “Los Goigs de la Mare de Déu”, en *Analecta Sacra...* (1955) pág. 184.

537 Ver la edición de M^a Carmen Gómez Muntané: *El Llibre Vermell de Montserrat, cants i danses* (San Cugat del Vallés: Els llibres de la frontera, 2000) pág.37.

538 Pere Baldelló: “Los Goigs de la Mare de Déu”, en *Analecta Sacra...* (1955) págs. 185-186. En este artículo, muy interesante, se menciona también el libro *Hores de nostra dona Sancta Maria* de Ramón Llull, estableciendo un paralelismo con los siete gozos (págs. 187-188).

nuestra Señora, San Mauro, San Vicente y el Angel ..., 10S” y en el recibo tampoco: “Juan Narcís Leysa, Maestro de Capilla pagué 6S por la encuadernación y vetas del libro de los Gozos”⁵³⁹.

No obstante veremos en el capítulo 4 cómo Comes desplegó una intensa actividad en 1610, siendo parte de la fundación de las tradiciones estudiadas el canto de los *Gozos* que quedaron reflejados en las *Constituciones* de diciembre del mismo año, y pudieron muy bien ser compuestas por él. Los *Gozos* del documento de 1875, fueron editados en 1955 por Vicente Bágüena y su plan musical es el siguiente:

- A. A modo de estribillo, melodía armonizada a cuatro voces en estricta homofonía.
- B. Copla a solo de infante.
- C. Coro de infantes al unísono.
- D. Coro completo final al unísono.

Los textos hacen alusión a personajes bíblicos de manera muy explícita, introduciendo alguna frase latina y utilizando seres alegóricos como el león, el cordero y la paloma, o incluso nombrando la reliquia de san Vicente Ferrer que hay en el Colegio, *Que Christo sana a Vicente y él sana con su canilla*.

2.12 Oficios de la Semana Santa

Para toda la sección 2.12, obsérvese el cuadro 8.

2.12.1 Domingo de Ramos. Pasiones de la Semana Santa

En la procesión del Domingo de Ramos, que se realizaba dentro de la Iglesia, puesto que al claustro sólo se salía para la de la octava de Corpus Christi, se cantaba el himno *Gloria, Laus et Honor* a canto de órgano. También en el manuscrito ValP 9 encontramos el de Ginés Pérez:

“Según indican las Constituciones de la Capilla, en el Real Colegio del Patriarca se cantaba sólo la primera estrofa. Este debió ser el motivo por el que en el manuscrito se copió, inicialmente, ese fragmento. La segunda estrofa es una adición de mano posterior. Compuesto en contrapunto imitativo, más desarrollado en la primera estrofa, destaca la sobriedad general del estilo utilizado”⁵⁴⁰

No debe sorprendernos que el segundo verso fuera finalmente incorporado al manuscrito, puesto que la tradición indica que eran estos dos versos los que se cantaban en la procesión a puerta cerrada. Al finalizar se cantaba la *Pasión* según San Mateo⁵⁴¹. El domingo *in passione*,

539 AD X: ACCV, *Música* libro 11-may-1610 y recibo 15-may-1610.

540 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca* (Valencia: IVM, 2006) pág. 105.

541 Tradicionalmente se cantaban las Pasiones de los cuatro evangelistas: según San Mateo en Domingo de Ramos, según San Marcos el martes, según San Lucas el miércoles, y el Viernes Santo según San Juan.

quinto de la Cuaresma y anterior al de Ramos, se comenzaban los preparativos, de tal manera que todo quedaba listo y probablemente ensayado con suficiente antelación. Se elegían los cuatro mejores cantores para el Proceso, cantando la Turba a seis voces el resto del coro, de esta *Pasión según san Mateo* a canto de órgano erróneamente atribuida a Comes:

“...en respeto de los Oficios de la Semana Santa se junten el Retor, Vicario de Coro, Sacristán, Maestro de Ceremonias, y Maestro de Capilla el Domingo *in Passione*, y pongan en un papel los que han de cantar las Pasiones, y Lamentaciones, y demás oficios: atendiendo al mejor servicio de la Capilla que huviere lugar, al consuelo, y paz de los Capellanes. Y queremos que ellos estén obligados a obedecer lo que se les ordenare.”⁵⁴²

Climent y Piedra hacen referencia a varios apuntes de la copia de la Pasión, que se encuentran en el *Libro de Fábrica*, comenzando por el de 17 de enero 1605: “A Cosme Rodrigo para en cuenta de los libros que traslada para el colegio de la pasión del domingo de ramos que se canta en la Seo, 1L 8S 9D”⁵⁴³. También hay copias catalogadas por Climent en los *Fondos musicales de la región valenciana*⁵⁴⁴.

El siguiente es del 25 marzo 1605, “A Cosme Rodrigo para en cuenta de la letra y la solfa del pañonero⁵⁴⁵ que traslada para la yglesia del colegio, 3L 7S 1D”⁵⁴⁶, y el último de 9 de junio 1605: “A Cosme Rodrigo a cuenta de los libros que escribe en canto de órgano para la yglesia del colegio, 1L 10S 8D”⁵⁴⁷; por otra parte, los autores obvian un apunte anterior al último, que podría o no corresponder a la *Pasión*, como sucede con el de junio. Es del 6 de junio de 1605: “A Cosme Rodrigo para en cuenta de los trabajos de la letra y solfa que haze en los libros del coro de la yglesia del colegio, 1L 18S 4D”⁵⁴⁸.

Las *Pasiones* del martes, el miércoles y el Viernes Santo eran menos ostentosas, haciendo el proceso a canto llano, con algunas secciones a canto de órgano, siendo el Proceso a 4 en la de Viernes Santo. En cuanto a las de martes y miércoles, hay dos Pasionarios de canto llano en el Colegio, que son los impresos más antiguos que se conservan: datan de 1510 y 1538. El 22 de enero de 1625 se pagó a Juan Jordán, epistolero por aquel entonces, 36 reales castellanos “...por tres Pasioneros de Canto llano correctos para servicio de la Capilla...”, que sugiere la

542 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XL, pág.67.

543 AD X: ACCV, *Música* n°59. Se verá que este apunte se encuentra con la misma numeración en AD IV: ACCV *LiFa* y por ello indicamos ambos AD cuando así sucede.

544 José Climent: *Fondos Musicales II... Real Colegio de Corpus Christi* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984) págs. 20-21. Hay cuatro documentos correspondientes a Proceso y la turba de ambas Pasiones, según San Mateo y según San Juan.

545 Pañonero: *Pasionario*. Libro de canto por donde se canta la *Pasión* en Semana Santa. Fuente: RAE <http://buscon.rae.es>, abril 2011.

546 AD X: ACCV, *Música* y AD IV: ACCV, *LiFa* n°67.

547 AD X: ACCV, *Música* y AD IV: ACCV, *LiFa* n°78.

548 AD X: ACCV, *Música* y AD IV: ACCV, *LiFa* n°68.

introducción de cambios en algunas secciones melódicas, en consonancia con lo que se vino haciendo como consecuencia del Concilio de Trento.

Precisamente la *Pasión* según San Mateo para domingo de Ramos atribuida a Juan Bautista Comes ha sido estudiada por Greta Olson, quien ha demostrado que se trata en realidad de la *Pasión* de Jan Nasco:

“Una musicalización de la Pasión según San Mateo ha sido comúnmente atribuida en catálogos modernos de algunos archivos españoles a Juan Bautista Comes (ca.1582-1643). En realidad la obra hunde sus raíces en una composición *sin secciones repetidas* basada en los tonos romanos de la Pasión del compositor flamenco Jan Nasco (ca.1510-1561). Nueve copias modificadas (o fragmentos de las mismas) de la obra de Nasco se encuentran actualmente en varios archivos o bibliotecas en España y Nueva York.”⁵⁴⁹

Las modificaciones a las que se refiere la autora reciben en el artículo el nombre de *canto aragonés* y estarían vinculadas a las diferentes tradiciones de canto que, según ya vimos anteriormente en el capítulo, se pudieron mantener en la Península Ibérica merced a la bula *Ad hoc...*⁵⁵⁰; ésta dio cobertura junto al caso toledano, a la pervivencia de prácticas y tradiciones no registradas oficialmente, como la mencionada por Olson⁵⁵¹.

Por otra parte, es interesante el itinerario que la musicóloga traza de la difusión de la *Pasión* de Nasco; ésta llegó a España muy tempranamente, probablemente de la mano del duque de Calabria (1488-1550), virrey de Valencia entre 1526 y 1550; sus hermanas pudieron traer una copia al instalarse en Valencia el año 1534. El total de las copias españolas catalogadas el siguiente⁵⁵²:

- Hispanic Society, sin autor MS.HC:392/278; fols. 12v-34 Turba sólo.
- Hispanic Society, sin autor MS.HC:392/288; fols. 0-56v y 102v-124 Proceso y Turba. En los fols. 1v-2r lleva una acotación que dice: “Esta passio entregó el duque de Calabria a la Iglesia Cathedral de València por cosa rara”.
- El Escorial, sin autor, LF 1 fols.13v-21 y LF 5 fols.10v-36 Proceso y Turba. El Proceso lleva una acotación marginal que dice: “entregó esta passio el duque de calabria a la iglesia mayor de Valencia”. La Turba lleva una acotación en el título que dice: “La

549 “One setting of the St. Matthew Passion is commonly attributed in modern catalogues of Spanish archives to Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643). In fact the work has roots in a through-composed setting based on the Roman Passion toners by the Flemish composer, Jan Nasco (ca. 1510- 1561). Nine emended copies (of fragments thereof) of Nasco’s work are currently found in various archives in Spain and New York.” Greta Olson: “Mixing chant traditions: An Italian Passion i Spain” *Alamire Yearbook IV* (2001) págs. 414-415. La traducción es nuestra. Para el término *through-composed* en el original, traducido así por Pedro González Casado: *Diccionario técnico Akal de términos musicales* (Madrid: Akal, 2008).

550 La bula *Ad hoc nos Deus unxit* de 17 de diciembre 1570 fue concedida por Pío V a Felipe II, y permitió la preservación de los cantos litúrgicos de tradición propia.

551 En nuestro estudio preferimos no incorporar la acepción “canto aragonés” a nuestro vocabulario musical, hasta tanto no se publiquen los documentos que se correspondan con este género.

552 La información se encuentra en Greta Olson: “Mixing chant traditions...” (2001) págs. 414-415. Hemos puesto en **negrita** los manuscritos relacionados con nuestra disquisición.

Passión de Valençia” y otra marginal que dice “Turba de la pasión de Valencia D. in ramis palmorum”.

- Montserrat, sin autor, 751 fol. 1-56.
- Catedral de Valencia, sin autor/Comes, LA XIV- LA XVI. Turba y Proceso, fueron atribuidas a Comes por J.B.Guzmán, aunque la prueba documental que mencionaba al compositor como autor del Proceso se ha perdido. El LA XIV fechado en 1606.
- Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, sin autor LP V Proceso y LP VI Turba. Olson afirma que se trata de la *Passión* copiada en 1605 cuyo recibo hemos presentado más arriba, aunque dicha copia antigua ya no existe, siendo la conservada una copia de 1679.
- Catedral de Orihuela, LA IX, sin autor, sólo está el Proceso.
- Catedral de Albarracín, ALB LP I/5 fol.33v-34, lo que queda ha sido encuadernado con el Proceso y la Turba en el mismo volumen.
- Catedral de Valencia, LA XIII, autor: J.B.Comes. Proceso sólo, copiado en 1740.

Antes de pasar a analizar la datación de la copia de la *Passión* de Nasco que se conserva en el Colegio, es necesario citar de nuevo a Olson para comprender las características de este conjunto documental:

“Según los documentos de pago del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, parece que se hizo una copia en 1605. Otra copia, existente en la catedral de Valencia, LF XIV, está datada en 1606, mientras que LF XVI está sin datar. El conjunto, LF XIV y XVI, se diferencia de los preservados en otras instituciones en que tienen algunas secciones únicas que son probablemente de Juan Bautista Comes. Con todo, las restantes copias del siglo XVII están unificadas por una interesante pauta de omisiones. Las nueve copias españolas se asemejan en que todos los pasajes con estilo directo normalmente asignados a la Turba, bien por Jesús u otros personajes (por ejemplo Pedro, Poncio Pilatos o su esposa, o las dos jóvenes que identifican a Pedro) quedan omitidos en la polifonía y presumiblemente cantados a canto llano.”⁵⁵³

Así pues hay una identificación posible de Comes como autor de los añadidos introducidos en las copias de la catedral de Valencia; aunque Climent y Piedra indican que las copias son gemelas y procedentes de otro ejemplar anterior, la copia del Patriarca de 1605 (hecha por Cosme Rodrigo y que no indica autor), no podía proceder de la catedral, por ser esta de 1606, por lo que parece que habría una tercera anterior. Es posible que sea la que hoy se encuentra en

553 “According to payment records at the Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, a copy was apparently made in 1605. Another copy, extant at the Valencia Cathedral, LF XIV, is dated 1606, while LF XVI is undated. The set, LF XIV and LF XVI, is distinct from those preserved in other institutions in that they have several unique sections which are probably by Juan Bautista Comes. Nonetheless, the remaining seventeenth-century copies are unified by an interesting pattern of omissions. All the nine of the Spanish copies are alike in that all passages of direct speech normally assigned to the Turba, whether by Jesus or other speakers (for example Peter, Pontius Pilate or his wife, or the two young women who identify Peter) are omitted from the polyphony and presumably sung in plainsong.” Greta Olson: “Mixing chant traditions...” (2001) pág.420. La traducción es nuestra. En el artículo, tal y como reproducimos hay una errata, pues en el texto que acabamos de traducir indica LF XIV & XVI, pero en realidad es LA XIV & XVI como viene indicado en la página 417 del mismo artículo.

la Hispanic Society, o la del Escorial LF 1, pues ambas citan al duque de Calabria como vínculo entre la catedral de Valencia y dichos documentos⁵⁵⁴.

Para el mismo caso, Olson ofrece una explicación algo diferente, y citando la hipótesis de Climent y Piedra añade que aparte de las adiciones realizadas por Comes en E-Vac LA XIV, hay otras diferencias, lo que indicaría la existencia previa de una o más copias anteriores a las que estamos comentando⁵⁵⁵.

2.12.2 La *Pasión* de Viernes Santo

También afirma Olson que la *Pasión* de Nasco copiada en el Colegio en 1605 está perdida y la que queda hoy debió ser hecha en la misma época en que la *Pasión según San Juan* de Comes⁵⁵⁶ para Viernes santo, que fue vuelta a copiar en 1679: “No obstante, LF VIII, copia de la *Pasión según San Juan* de Juan Bautista Comes, es muy similar en tamaño, construcción, ornamentación y caligrafía; está datada 1679”⁵⁵⁷. Efectivamente, como dice Olson, fue copiada de nuevo en 1679; no sólo la copia de final de siglo XVII de LP VII y VIII da esta fecha, sino que los albaranes de la copia y la encuadernación lo confirman:

17 julio 1679 “...pague a Mosen Francisco Gallén veinte y seis libras y ocho sueldos por haver copiado, y puesto en solfa el passio que se canta el Viernes Santo que contiene ochenta y ocho ojas en pergamino a razón de 6S por cada oja...”⁵⁵⁸

2 agosto 1679 “...pagué a Agustín de Bonilla librero Diez libras, por haver encuadernado dos libros en pergamino del Passio del Viernes Santo el mayor con tablas y cubiertas de cordován y el otro por ser delgado, con cartones y assí mesmo con cubiertas de cordován...”⁵⁵⁹

Desgraciadamente, entre los recibos no hemos encontrado rastro de la copia de la *Pasión* de Nasco, que tan similar parece en factura a la de Comes.

554 Esta información se encuentra en José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo*. (1977) pág. 46.

555 Greta Olson: “Mixing chant traditions...” (2001) pág.417.

556 El primer copista de la *Pasión según San Juan* de Comes fue su hermano Pedro Pablo, que la cobró el 29 de marzo de 1610, como reza el recibo siguiente: “Digo yo Pedro Paulo que e recebido del señor Canónigo Polo 24 R, por la puntuación, papel y pautar de la *Passión* del viernes santo que a hecho mi ermano el maestro Comes. Por la verdad y por estar indispuesto se hace la presente de mano agena.” AD X: ACCV *Música* Recibo 29-mar-1610.

557 “However, LF VIII, a copy of the St. John Passion by Juan Bautista Comes, is very similar in size, construction, artwork, and handwriting; it is dated 1679”. Greta Olson: “Mixing chant traditions...” (2001) pág.424. La traducción es nuestra.

558 AD X: ACCV *Música* Carta de pago 17-jul-1679. Este apunte se encuentra también en José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo*. (1977) págs. 47-48 np.10.

559 AD X: ACCV *Música* Carta de pago 2-ago-1679.

2.12.3 Misas de Semana Santa

Las Misas de Domingo de Ramos, Jueves, Viernes y Sábado Santo eran por costumbre consideradas rectorales, lo que significa que el rector podía "...exercitar su devoción, y la preeminencia de su oficio, celebrando por su persona los Oficios Divinos, diciendo la Misa conventual, y las primeras y segundas Vísperas..."⁵⁶⁰; además, conforme al espíritu docente de la institución, el Patriarca ordenó "...que en los tales días se procure, que dos de los Sacerdotes, o Colegiales que fueren ordenados, siendo idóneos, y de voces competentes, digan el Evangelio, y la Epístola, porque así se vayan introduziendo en el ministerio Ecclesiástico..."⁵⁶¹.

Además los días del triduo pascual eran fiestas de primera clase con dorado, por lo que debemos atenernos a las misas descritas en el cuadro 4, donde se indica que son a canto de órgano con la máxima solemnidad; la misa de Sábado Santo, no obstante, comenzará en canto llano hasta los kyries, en que pasa a hacerse a canto de órgano.

2.12.4 Jueves Santo: traslado del Santísimo Sacramento en procesión a la Capilla del Monumento

El Jueves Santo, se trasladaba el Santísimo Sacramento a la Capilla del Monumento en procesión, donde previamente se había puesto un lecho con la figura de Jesucristo yacente, que se velaba, mientras se adoraba al Santísimo Sacramento desde su llegada a la Capilla hasta su vuelta a la Iglesia, ya el Viernes Santo. Se trasladaba allí plata y olores, velas y hachas de diferentes tamaños para que revistiera la máxima solemnidad:

"...ase de baxar el dosel rico dela guarda ropa ilos paños de Passion que han de estar alos lados la figura del Christo, dos almohadas que son menester, el colchón, la cama de madera siempre se estaba en la sacristía del monumento y también los quatro vancos de respaldar donde se sientan los clérigos al derredor del Christo."⁵⁶²

Mientras el Santísimo Sacramento estaba en la capilla del Monumento, tenía lugar la vigilia descrita en las *Constituciones*⁵⁶³, en la que debían participar todos los miembros del Colegio y la Capilla, no pudiendo haber nunca menos de seis, rezando salmos. A ello debemos añadir, que en la práctica, al rezo se le unió el canto de motetes.

560 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. XXX pág.42.

561 *Ibíd.* cap. XXX pág.43.

562 AD V: ACCV *Consueta* cap. 42: "Del Domingo de Ramos y lo que se ofrece en esta Semana Santa" fol.87v pág. 24.

563 San Juan de Ribera: *Constituciones... 1610* (1896) cap. XXXIV pág.57. Está completa en el cuadro 8, columna central tras la misa solemne de jueves santo.

2.12.5 Lavatorio de los pies

Tras los oficios de la mañana y antes de los maitines, el Jueves Santo se celebraba también la ceremonia del lavatorio de los pies, emulando lo que Cristo hiciera antes de la Cena, tal y como refiere el evangelio según san Juan 13.1–17, y menciona el propio Jesús en 1 Timoteo 5.10. Ello quedó reflejado en el capítulo XXXIV de las *Constituciones* y también en la *Consueta*: “Nuestro Santo Fundador y Señor manda en las Constituciones lave el señor Rector los pies a los Colegiales de veca”⁵⁶⁴.

2.12.6 Misa y oficios de Sábado Santo

En el capítulo XL reflejado en el cuadro 8, vemos que todo el oficio y misa serán a canto llano, hasta la *Letanía* a canto de órgano y a partir de los Kyries que le siguen, todos lo restante de misa y oficios polifónicos como primera clase, como se indica en el cuadro IV.

Le seguía el canto del *Lumen Christi* durante la ceremonia del fuego nuevo, seguido del Pregón Pascual o *Exultet*: se trata de un himno de métrica regular datado entre los siglos V y VII, siendo el primer documento en el que aparece el *Misal de Bobio*, de tradición galicana. El más antiguo sacramentario gregoriano no contiene el *Exultet* entre sus páginas, pero parece que fue añadido en el suplemento conocido como *Sacramentario de Adriano*, especulándose sobre la posibilidad de que fuera escrito bajo la dirección de Alcuino; en el misal se le reconoce como *Praeconium*. En Italia mientras el diácono cantaba este himno, se iba leyendo el texto de largas tiras de pergamino que iban desenrollándose a medida que se procedía.

A continuación se entonaban a canto llano las doce *Profecías*⁵⁶⁵, para las que el Patriarca recordó que debían ser las mejores voces, seguidas de la *Letanía*, con respuestas a canto de órgano; la misa era a canto llano hasta los Kyries, a canto de órgano como el resto de la misma y los oficios siguientes, ya considerados de primera clase. La Pascua de Resurrección se celebraba también obviamente como festividad de primera clase dorado y a diferencia del triduo pascual, con ministriles.

La función de los ministriles, queda determinada por las festividades y categorías de días y tiempo litúrgico. Todas ellas, incluyendo los días en que intervenía el bajón solamente, se pueden consultar en el AD VIII-1 *Festividades con ministriles*. A lo largo de los años, la práctica fue superando a las indicaciones de las *Constituciones*, como veremos en capítulos subsiguientes.

2.13 Doblas, Aniversarios y Estaciones

Para toda la sección 2.13, obsérvese el cuadro 9

564 AD V: ACCV *Consueta* cap. 46: “Del Mandato y Lavatorio, Viernes Santo y Sábado Santo” fol.93r pág. 25. Corresponde en la Biblia a Juan 13: 1-20.

565 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XL pág.72.

2.13.1 Doblas

Juan de Ribera dice de las Doblas: "...entendemos, que lo que llamamos Doblas, es Estación a la Capilla de la invocación de la tal festividad, ò Santo, después de la Salve... y el día siguiente Missa cantada"⁵⁶⁶. Se hacían con música las doblas cuya festividad era con menestriles en el Colegio, como se indica en el AD VIII-1 *Festividades con ministriles*. En algunas festividades importantes para el Colegio, estas doblas no se podrán instituir el día de la fiesta sino durante su octava; las fiestas se especifican en el mismo párrafo⁵⁶⁷.

Recordemos que el Patriarca, para lograr el verdadero propósito de su fundación, decidió prescindir de algunos Oficios; en el caso de las doblas y los aniversarios, eliminó "...los Misereres, las Salves, los Gozos, las Laudes en el Oficio de muertos, las Missas de Doblas, y aniversarios... y cuando se hiziere de muertos, al Nocturno sin Laudes, diciendo en lugar dellas el Responso..."⁵⁶⁸.

2.13.2 Aniversarios

Los aniversarios servían, como su nombre indica, para conmemorar la muerte de personas de consideración, siendo posible también incluir nuevos por aquellos que pagando su precio, los solicitaran. En las *Constituciones* quedan señalados los Aniversarios instituidos por el Patriarca:

- El primero de mayo, en memoria del Papa Pio V.
- El trece de septiembre en memoria del rey Felipe II.
- Un día después del octavario del Santísimo Sacramento, por todos los devotos de dicho misterio.
- El día de la propia muerte del Fundador, 6 de enero, cada año.
- Otros aniversarios y doblas dotados por Juan de Ribera y que quedan reflejados en el *Libro de Doblas y Aniversarios*, donde se anotarán también aquéllos que fueren instituidos después⁵⁶⁹.

La misa de aniversarios debía hacerse a canto de órgano, mientras que los oficios serían a canto llano los ordinarios y a canto de órgano los mencionados en las *Constituciones*, reflejados

566 *Ibid.* cap. LX pág.117.

567 "... se entiende que si las festividades de que se pidiere la Dobra, se huvieren de celebrar a cuenta de la Capilla con música, y menestriles, según lo dispuesto en los capítulos 21 y 40 se aya también de instituyr, y celebrar la tal Dobra con música, y menestriles..." en San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXIII pág. 122: "De los sufragios, assí Missas rezadas, como Aniversarios, Doblas, Estaciones, Misereres, Salves, y Gozos que se fundaren en adelante".

568 *Ibid.* cap. XXVIII, págs.35-36: "De las horas y oficios ordinarios que se han de dezir cada día en esta nuestra Capilla...".

569 *Ibid.* cap. LVIII, pág. 115 nº1: "De los Aniversarios que dejamos instituidos, y dotados por personas señaladas".

arriba. En cuanto al oficio de difuntos, el Patriarca, puesto que había suprimido la hora de Laudes, incluida la de difuntos, instituyó la costumbre de decir simplemente el Nocturno:

“Primeramente declaramos, que aunque según la costumbre deste Arçobispado, por Nocturno se entiende el Nocturno, y Laudes de difuntos... nos ha parecido conformarnos con la costumbre que ay en las Iglesias del Reyno de Aragón, y de Castilla, y con lo que se observa en la sagrada Religión del bienaventurado San Gerónimo: esto es, que en el Coro se diga el Nocturno, y que acabada la última lición baxen los Ministros a la Iglesia, y que allí sobre la sepultura del difunto, si estuviere enterrado en la Capilla, y sino en el cuerpo de la Iglesia, canten el ultimo Responso con las oraciones acostumbradas.”⁵⁷⁰

A este Nocturno, le seguía al día siguiente la misa cantada, de la manera ya explicada, siendo las absoluciones el Responso *Libera me, Domine*⁵⁷¹. Seguidamente prohíbe la celebración de doblas y aniversarios en domingo, festividades de primera y segunda clase y otras solemnes como los jueves, viernes y sábados especiales del Colegio⁵⁷².

2.13.3 Estaciones

Por lo que respecta a las Estaciones, también la definición que da el Patriarca en las *Constituciones* es esclarecedora:

“Declaramos que por Estación entendemos Procesión, que se ha de hazer acabada la Salve, ò los Gozos solemnes quando los huviere; partiendo de la Sacristía el Preste, vestido con pluvial, con todos los Ministros de la Capilla, y dando vuelta por toda la Iglesia, cantando el Hymno que convinere a la tal festividad, ò Santo, según el Rezado Romano, parando delante de la Capilla donde se venera la dicha festividad, ò Santo, puestos a dos coros, entrando tan solamente el Preste acompañado del Diácono, y Subdiácono: y el Preste incensará el Altar, y dirá la oración de la festividad, ò Santo, y otra del SANTISSIMO SACRAMENTO: acabado lo qual se volverán a la Sacristía.”⁵⁷³

A continuación indica que las estaciones de santos nombrados en el rezo romano se harán en su día u octava, los no nombrados según se indique el martirologio romano, y que en ambos casos, si coincidiera con otra *estación* o dobla, se transferirá a otro día de la octava⁵⁷⁴. En relación a la dotación de nuevos sufragios, dicen las *Constituciones* que se podrán admitir *estaciones*, *Salves*, *Gozos* y *Misereres* en cualquier día del año siempre y cuando se hagan antes o después de los oficios; estos sufragios serán realizados por cinco ministros⁵⁷⁵.

En cuanto al canto, se entonaba primero el himno correspondiente a las Vísperas de la festividad para la que se hiciera la Estación: el órgano hacía el primer verso, tras lo que dos infantiles decían

570 Ídem cap. LVIII, pág. 115.

571 Ídem cap. LVIII, pág. 115 n°2.

572 Ibíd. cap. LXIII, pág. 122.

573 Ibíd. cap. LXI, “De los sufragios llamados Estaciones, instituidos, y dotados por Nos” págs.118-119 n°1.

574 Ídem que el anterior.

575 Ibíd. cap. LXIII, pág. 123

el versículo respondiendo el coro a canto llano y la vuelta todos a canto llano la antifona *O sacrum convivium*.

Conclusión

A lo largo de este capítulo hemos estudiado el Concilio de Trento en lo concerniente a la música, la influencia que éste tuvo en la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi, cuya construcción, junto con la creación de la capilla de música, vimos en el capítulo 1. Hemos analizado también el contenido de diversos sínodos del siglo XVI para comprender el debate que se mantuvo en torno al canto, los instrumentos y la danza en la iglesia.

En el último nivel de concreción hemos introducido el estudio detallado de las *Constituciones* de la Capilla en lo referente al canto y la música, los tipos de polifonía, las costumbres interpretativas que el Patriarca ordenó y el desarrollo de misa y oficios a lo largo de casi todo el calendario litúrgico, faltando sólo la festividad del Corpus, pues su importancia para esta tesis merecerá un capítulo aparte.

En el contexto histórico del antiguo Reino de Valencia abordaremos el estudio de la capilla de música: su personal, la práctica musical y la concreción de las *Constituciones* tras la muerte del Fundador, el 6 de enero de 1611. Las palabras del propio Patriarca ofrecerán una conclusión a este segundo capítulo:

“Últimamente exhortamos a los que huviere dado Dios nuestro Señor buenas voces, y noticia en el canto, que se animen mucho a servirle con su talento, ofreciéndole a su Magestad divina con humildad, y devoción, reputando por grande misericordia suya averles dado aquella habilidad, para emplealla en alabarle, y bendezirle. Y que se guarden de menospreciar el exercitarse en esto, acordándose del castigo que mereció Michol, por tener en poco el bayle del Rey David delante del Arca del Testamento, y de la pena que mereció el que escondió el Talento que se le avía entregado. Talento es la buena voz, y la habilidad en cantar que dà Dios nuestro Señor, no para cantar vanidades, sino para cantar las alabaças de su divina Magestad.”⁵⁷⁶

576 Ibid. cap. XL-34. Este párrafo, último del capítulo XL, así como un extracto de las *Constituciones*, con el capítulo XL íntegramente traducido, aparece publicado también por Greta Olson: “Required...”, en *Studies in Music 21* (1987) pág. 38.

Cuadro 4

Tercia, Sexta, Nona	Siempre en canto llano. La que precede a la misa conventual, con mayor pausa y solemnidad+Miserere ordinario	...se dixesse por todos los Ministros cada día, acabados los Oficios de la mañana, un Miserere”(<i>Constituciones...cap. XXIII</i> , “De las horas y oficios ordinarios”pág.34)	MENESTRILES
Primeras y segundas Vísperas, fiestas 1ª clase:	“Psalmos 1-3-5, un verso al órgano y el otro el Coro a fabordón/Psalms 2-4, un verso el órgano, y el otro Coro a canto llano, con algunas varillas”	Misa fiestas de 1ª clase ²⁵⁸	“...en los días de la Dedicación des- ta Capilla, del Ángel de la Guarda, de Todos los Santos, de San Juan Bautista, de los Apóstoles San Pedro, y San Pablo, San Andrés, y San Bernabé, y el de San MAURO Romano, San Vicente Mártir, San Vicente Ferrer, y Santa Leocadia. Y así mismo ayán de tañer a la Missa tan solamente los días de la SANTISSIMA TRINIDAD, Circuncisión, Transsfigu- ración, Sangre de Christo, Santiago, San Mauro Abad, San Josef, Santa Tecla, Santa Catalina de Siena, Santa Ana.” (<i>Constituciones ... cap.XXI</i>)
“En el Hymno un verso el órgano, y otro el Coro a canto llano”	“En el <i>Magnificat</i> un verso el órgano, y otro el Coro a canto de órgano”	A canto de órgano, máxima solemnidad	
“Responiones y <i>Benedicamus Domino</i> a canto de órgano”	Primeras y segundas Completas, fiestas de 1ª clase:		
“Todas a canto llano. El <i>Nunc Dimittis</i> , dirá un verso el órgano, y otro el Coro a fabordón, ò con otra composición, como ahora se haze”+Salve a fabordón + Gaude Virgo	“Acabados los (oficios)de la tarde, una salve” (XXIII)		
Primeras y segundas Vísperas, fiestas 2ª clase:	“Los quatro primeros Psalmos a canto llano, y el quinto se dirá un verso al órgano, y el otro el Coro a fabordón”	Misa fiestas de 2ª clase ²⁵⁹	
“El Hymno a canto llano”		A canto de órgano	
“El <i>Magnificat</i> , un verso el órgano, y otro el Coro a canto de órgano”			
“Responiones y <i>Benedi camus Domino</i> a canto llano”			
Primeras y segundas Completas, fiestas de 2ª clase: “Todas a canto llano”+Salve a fabordón	Cada domingo al acabar la Salve de Completas	Se cantarán los Gozos a Nuestra Señora	O al Ángel de la Guarda, o a san Mauro Mártir, o san VicenteFerrer (<i>Constituciones... cap.XXIV</i>)

Cuadro 5

Festividades dobles y semidobles, simples y ferias: Todo el Oficio a canto llano + <i>Salve</i> a canto llano	Misa festiv.dobles y semidobles, simples y ferias:	A canto llano con órgano	Al acabar el oficio de la mañana Misere en tono	Sin descubrir el crucifijo tras la Santa Cena
Primeras y segundas Vísperas, demás festividades ²⁶⁰	Misa demás festividades ²⁶⁰ :	A canto de órgano	Idem, Misere en tono	Idem
“Todos los Psalmos a canto llano, sino es el <i>Magnificat</i> , que dirá un verso el órgano, y otro el Coro a fabordón, todo lo demás a canto llano”	Cada domingo al acabar	la <i>Salve</i> de Completas	se cantarán	los Gozos (<i>Constituciones...</i> cap.XIV)
Primeras y segundas Completas, demás festividades				
“Todas a canto llano”+ <i>Salve</i> a canto llano				
Oficio del jueves dedicado al SANTÍSSIMO SACRAMENTO si no es Festividad de 1ª/2ª clase: primeras y segundas Vísperas (B)	(A) Misa conventual jueves (Santísimo Sacramento) ²⁶¹	A canto de órgano, máxima solemnidad	<i>Ver Procesiones de los jueves y octava de Corpus Christi</i>	Menestriales
“Se dirá el <i>Magnificat</i> , un verso el órgano, y otro toda la Capilla a canto llano”	(A) Misa de los Jueves del Patriarca: “un poco antes de hazer esta ceremonia, así a los Oficios de la mañana, como de la tarde, se toquen las campanas como a oficio solemne...” “...en los dichos Jueves, después de la elevación del Cáliz en lugar del motete que se acostumbra decir en las festividades solemnes, diga una voz con el órgano un verso de los Psalmos de los que tocan a este divinisimo misterio, como aquel: <i>Memoriam fecit mirabilium suorum</i> , etc. y que acabándole de decir, salga todo el Coro con el órgano, y algún menestril, diciendo, Gloria Patri, etc. “ (B) Jueves del Patriarca campanas a Oficio solemne “...todos los Jueves, sin excepción alguna (fuera del Jueves santo) aunque no se haga el Oficio del SANTÍSSIMO SACRAMENTO (por ser Festividad 1ª/2ª clase), esté descubierto el SANTÍSSIMO SACRAMENTO en el Altar mayor, desde acabada la hora que precediere inmediatamente a la Misa conventual, hasta acabado el Oficio de la mañana, y desde principio de Vísperas, hasta acabadas Completas...” (Constituciones Real Colegio, cap XXXII)			“...ayan de servir en todos los Jueves a la Misa, y Completas del Oficio que se ha de decir del SANTÍSSIMO SACRAMENTO” (<i>Constituciones...</i> cap.XXI)
Oficio del jueves dedicado al SANTÍSSIMO SACRAMENTO si no es Festividad de 1ª/2ª clase: primeras y segundas Vísperas (B)				
“Con la mayor solemnidad que se pudieren dezir; diziéndose un verso con una voz al órgano, otro verso con fabordón de quatro, y otro verso con flautas, y una voz; y juntándose todos, y algún Menestril con ellos, quando dixeren <i>Gloria Patri</i> etc. Y los Menestriales tañeran algunas vezes quando pareciere” + <i>Salve</i> a canto llano				
(B) Jueves al descubrir el SANTÍSSIMO SACRAMENTO				
“...se dirá el Hymno de <i>Pange Lingua</i> , un verso el órgano, y otro el Coro a canto de órgano;				
exceptando el verso <i>Tantum ergo Sacramentum</i> , que se ha decir a canto llano:				
y la Letania para encerralle, a canto de órgano, lo que toca al SANTÍSSIMO SACRAMENTO”				

577 Son las festividades con mayor distribución ordinaria en la Misa conventual. Se encuentran en Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XL pág.71 nº14 (AD VII: Constituciones pág.24) y Anexo I cap.2

578 Indica que aunque las misas conventuales han de ser de feria o del santo que toque ese día, jueves, viernes y sábado habrá misa conventual de las siguientes festividades, ya que siendo Capilla privada, puede decidir esto aunque no sea conciliar: Jueves del Santísimo Sacramento. Viernes de las llagas de Jesucristo, y sábado de la purísima Virgen María. Además, todo lo concerniente al Jueves del Patriarca (A-B) está en San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulos XXXI-XXXII

Cuadro 6

Oficio de Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quinquagésima ²⁶² quaresma, vigilia de Navidad, Inocentes, miércoles de ceniza. Sólo con bajón	Misa conventual viernes (Llagas de Jesucristo excepto festividades de 1ª y 2 clase) ²⁶³ , dominicas de Adviento ²⁶⁴ , Quaresma, vigilia Navidad, Inocentes, miércoles de ceniza =	=A canto de órgano Kyries, Sanctus y Agnus, “como se acostumbra” (Constituciones... cap.XL)	Al acabar el oficio de la mañana <i>Miserere en tono</i>	Menstriles
“En las Vísperas se dirá el Psalmo, <i>In exitu Israel de Aegypto</i> , con algunos senzillos a canto de órgano” (Constituciones... cap. XL) <i>Salve</i> a fabordón	Misa de Dominicas de entre año=	=”A canto llano con órgano” (Constituciones...cap.XL)	Gozos a Nuestra Señora etc. al acabar Completas	Si el Oficio es a canto de órgano, con bajón en las fiestas señaladas en el AD.8
Oficio de Dominicas de entre año: “las Vísperas se dirán a canto llano, y el Hymno, y Magnificat, con el órgano a canto llano” (Constituciones... cap.XL)+ <i>Salve</i> a canto llano	MISERERE-SOLEMNE	Oficio de las llagas de Jesucristo. Los viernes tras tocar campanas a Oficio solemne “ ... exceptando el Viernes Santo, acabada la Misa conventual, y todas las horas de la mañana baxen todos los Oficiales, Capellanes primeros y segundos, è Infantes a la Capilla mayor, y que salga de la Sacristía el Domero que huviere dicho la Misa vestido con el pluvial que dexamos para solos estos días, y que estando todos los sobredichos hincados de rodillas, a Dos Coros se comience el Psalmo del <i>Miserere</i> , y se diga de la manera, y con los senzillos que se dize de presente, y observándose en todo lo que aora se haze, con toda pausa, y solemidad. Y acabado el Psalmo se incense el Santo CRUCIFIXO, y se diga el verso, <i>Christus factus est pro nobis obediens</i> . Etc. Y después la Oracion, <i>Respice</i> , <i>quaemus Domine</i> , <i>super hanc familiam tuam</i> , etc. y se tornen a correr las cortinas, y se suba la Cena.” y “...un poco antes de hacerle la dicha ceremonia, se toquen las campanas como a Oficio solemne.” (Constituciones... cap.XXXV)		Ver este cuadro también para festividades con ministriles (Constituciones... cap. XXI)
“Los Viernes quando se descubre el santo CRUCIFIXO...”	...se dirá el Psalmo del <i>Miserere</i> , un verso a fabordón, y otro a canto llano; exceptando los versos de <i>Tibi Soli peccavi</i> , y <i>Benigne fac Domine</i> , que se han de dezir a canto de órgano, con voces senzillas.	Dos infantes dirán el verso, <i>Christus factus est pro nobis</i> , etc.		
Y las Responsiones serán a canto de órgano. Y lo mismo se hará en los demás <i>Misereres solemnes</i> + <i>Salve</i> a fabordón	“Siempre que en las Vísperas del Viernes...”	Y las Responsiones serán a canto de órgano. Y lo mismo se hará en los demás <i>Misereres solemnes</i> + <i>Salve</i> a fabordón		
...entrare a Capitula el Oficio de nuestra Señora, se dirá el Hymno à canto llano, y con el órgano, y el <i>Magnificat</i> , un verso el órgano, y otro el Coro a fabordón. Todo lo demás a canto llano”(Constituciones... cap. XL) <i>Salve</i> cuadro siguiente				

579 Dominicas de Adviento Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima, Oficio de Dominicas de entre año, en San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XL: “De la orden que se ha de guardar en la cantoría”

580 Jueves, viernes y sábado habrá misa conventual de las siguientes festividades, ya que siendo Capilla privada, puede decidir esto aunque no sea conciliar: Jueves del Santísimo Sacramento. Viernes de las llagas de Jesucristo, y sábado de la purísima Virgen María. En San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XXXI: “De las Missas, y oficios de los Jueves, Viernes, y Sábados en general”. Ver también el capítulo 12 de la Consueta. De lo que se ha de observar en las missas de los Jueves, Viernes y Sábados (AD VII, ACCV CONS) pág.1

581 Incluye Dominicas de Adviento, Septuagésima, Sexagésima, Quinquagésima, además de las siguientes: Quaresma, vigilia Navidad, Inocentes, miércoles de ceniza

Cuadro 7

Sábados ²⁶⁵ con Salve solemne de la Virgen de la Antigua si no es festividad de 1ª o 2ª clase	Misa conventual del sábado (A la Purísima)	Con órgano, a canto de órgano. Responsiones a canto llano	Debe haber oficio menor conforme al rito romano (<i>Constituciones XXV</i>)	Menestriles
“...en las Salves que se han de decir los Sábados...			Misas y Oficios de Nuestra Señora: la fiesta de la Purísima se celebrará con máxima solemnidad, tanto la misa como los oficios de vísperas y completas. Además de las fiestas del 1ª clase a la Virgen, se celebrará también la Presentación. (<i>Constituciones XXXVI</i>)	Si el Oficio es a canto de órgano, con bajón en las fiestas señaladas en el AD.8 “... en todos los Sábados a la Misa que se ha de decir de nuestra Señora, y a las Salves de dichos Sábados, y en las Salves de las Vísperas, y días de las festividades sobredichas de nuestra Señora.”
después de aver tañido un poco el órgano, se comenzará por la Antiphona, Ad honorem, a canto de órgano				“... el día de la Purísima Purificación, Concepción, Natividad, Anunciación, Expectación, y Assunción de la gloriosísima Reyna de los Angeles Madre de Dios, Señora, y abogada nuestra.” (<i>Constituciones XXI</i>)
y consecutivamente se dirá la Salve, un verso el órgano, y otro el Coro a canto llano				
y luego los Gozos, Gaude Virgo, etc. diciendo un verso el órgano, y otro el Coro a canto de órgano,	Siempre que en Vísperas hubiere canto de órgano, aunque no sea sino el <i>Magnificat</i> , se dirá en Completas a fabordón la Salve que se dize en el Coro” (nº6) <u>Festividades de 1ª y 2ª clase y los viernes</u>			
después tañerán los Menestriles, è inmediatamente tañerá el órgano: luego se dirá un motete de las festividades de nuestra Señora a canto de órgano				
El qual acabado, tañerán las cornetas, dando fin a la dicha Salve, con el verso, Monstra te esse matrem. El qual entonarán los dos Capissoles,				
y las Responsiones serán a canto llano.				
Salves en la víspera de festividades de nuestra Señora y en el mismo día de la fiesta				
Se guardará el mismo orden que en las de los sábados (arriba)				
“pero las Salves y Responsiones se han de dezir a canto de órgano”				
“Todos los días que no fueren de primera clase, o Sábados...				
...se diga acabadas Completas una Salve a canto llano, y con el órgano pequeño que dexamos para este efecto, por tres ministros, y el Organista, y los seys infantillos”				

582 Indica que aunque las misas conventuales han de ser de feria o del santo que toque ese día, jueves, viernes y sábado habrá misa conventual de las siguientes festividades, ya que siendo Capilla privada, puede decidir esto aunque no sea conciliar: Jueves del Santísimo Sacramento. Viernes de las llagas de Jesucristo, y sábado de la purísima Virgen María. En San Juan de Ribera: Constituciones... 1610 (1896) capítulo XXXI. El resto de la descripción procede de San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XL, pág. 74

Cuadro 8

OFICIOS DE LA SEMANA SANTA		Menstriles
Domingo de Ramos y su Passio (Passio con bajón)	Misa solemne de Jueves Santo y traslado del Santísimo Sacramento en procesión, a la Capilla del Monumento, sin salir al claustro. "...estarán acompañando el Monumento los Sacerdotes, Colegiales, Oficiales, Capellanes primeros, y segundos, rezando Psalmos en tono baxo, y pausado, descansando algunos ratos, entendiéndose que nunca ha de aver menos de seys personas, tres de la Capilla, y tres del Colegio, repartiendo el Retor, y el Vicario de Coro los que han de estar en cada estación, y que se divida el tiempo en cinco estaciones. La primera desde que se pusiere el SANTÍSSIMO SACRAMENTO en el Monumento, hasta las seys: y la segunda desde las seys hasta las diez: y la tercera desde las diez hasta las dos de la mañana: y la quarta desde las dos hasta las seys: y la quinta desde las seys hasta aver llevado a la Iglesia el SANTÍSSIMO SACRAMENTO." El viernes se devolverá a la iglesia del mismo modo" (San Juan de Ribera: <i>Constituciones ... 1610 (1896)</i> capítulo XXXIV "De la Missa, y oficios del Jueves y Viernes Santo", págs.56-57)	Hace referencia a todas las Pascuas: "...que los tales ayán de servir a la Missa, primeras, y segundas Vísperas, de todos los días de las Pascuas; a saber es, en la de Natividad de Jesu Christo nuestro Señor, los tres días; y en la de la Resurreccion, y Pentecostés los primeros, y segundos días; y en los de su Triufantissima Ascension, y Epiphania." (XXI)
"...en la procesión se dirá a canto de órgano aquel verso, <i>Gloria, et laus</i> .		
Y la Passión se dirá a canto de órgano, como está compuesta, y el proceso a quatro;		
teniendo siempre cuenta, que los que dixeren el proceso, y el dicho del Jesús, y el de san Pedro, y otros, sean las mejores voces, diciendo la Turba todo el Coro" (<i>Constituciones ... cap. XL</i>)		
Passiones del Martes, Miércoles y Viernes		
"...las dirán tres, los que más a propósito parecieren, a canto llano, juntándose los tres a canto de órgano (estas partes con bajón), en los passos que estan señalados en las Passiones:		
y el Viernes el Proceso a quatro (con bajón)" (<i>cap. XL</i>)		
Maytines del Miércoles, Jueves, y Viernes de la semana Santa (los únicos que se hacen en la Capilla del Colegio)		
"...se dirán a canto llano, y las Lamentaciones con las demás Liciones se encomendarán a los que mejores voces tuvieren para este propósito:		
exceptando que el Benedictus, y el Miserere se han de decir un verso a fabordón, y otro a canto llano, con algunos senzillos a canto de órgano" (<i>cap. XL</i>)		
Sábado Santo	Misa sábado Santo	De Kyrie en adelante como 1ª clase
"...se hará el Oficio a canto llano, hasta los Kyries de la Missa, exceptando la Letania que se ha de responder a canto de órgano.		
Y las Profecías se encomendarán a los que mejores voces tuvieren:		
y de los Kyries adelante se hará el Oficio como a fiesta de primera clase" ²⁶⁶		

583 San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XL “De la orden que se ha de guardar en la cantoría” págs. 72-73 Toda la columna

Cuadro 9

Doblas, Aniversarios y Estaciones ²⁶⁷				
Doblas, Aniversarios y Estaciones	Misa de Doblas	A canto llano con órgano, Doblas de Plagis sin órgano y a canto llano si no lo pide el devoto. Las Doblas instituidas con música "se dirán con ella"	*Importante: no se dirán Misereres, Salves, Gozos ni Laudes en el Oficio de Difuntos, sino sólo el Nocturno con Responso (<i>Constituciones ... 1610</i> cap. XXIII)	Menestres
Doblas: es Estación tras la Salve y Misa al día siguiente (<i>Constituciones ... 1610</i> cap. LX). No se dirán Misereres, Salves, ni Gozos (<i>Constituciones ... 1610</i> cap. XXIII)				Ver cuadro X " ... que los dichos Menestres hayan también de tañer siempre que al Colegio se le ofreciere, por caso extraordinario, aver de hazer algún Oficio solemne con música de Menestres." (<i>Constituciones ... cap. XXI</i>)
Aniversarios: es Nocturno* y Misa al día siguiente (<i>Constituciones ... 1610</i> cap. LVIII). No se dirán Miserere, Salves, ni Gozos (<i>Constituciones ... 1610</i> cap. XXIII)	Misa de Aniversarios	A canto de órgano		
Los ordinarios se dirán a canto llano				
De los señalados en las Constituciones: "... se dirán a canto de órgano: es a saber, la tercera Lición, y tercer Responso del Nocturno* ..."	El responso de las absoluciones de la misa de difuntos: <i>Libera me, Domine</i>			
Estaciones				
" ... se dirá el Hymno que truxere a Vísperas la fiesta, o Santo, a quien se hiziere dicha Estación, un verso al órgano, y otro el Coro a canto llano.				
Dirán el versículo dos infantes, respondiéndolo el Coro a canto llano: y a la vuelta de la Sacristía irán diziendo todos a canto llano la Antiphona <i>O sacrum convivium, etc.</i> "				

584 En San Juan de Ribera: Constituciones ... 1610 (1896) capítulo XL

CAPÍTULO 3

Los componentes de la capilla del Colegio su actividad musical entre 1606 y 1647 en el contexto histórico del Reino de Valencia: capellanes cantores por voces y maestros de capilla; organistas, órganos y otras teclas

Introducción

Los últimos años de Juan de Ribera están marcados por la culminación de su fundación, un colegio-seminario con su capilla de música, ambos estrictamente organizados y en consonancia con el espíritu de la reforma tridentina, en la que ya hemos visto que no escatimó dinero ni tiempo. Sin embargo, este logro personal se vio ensombrecido ante la sociedad valenciana por una decisión política que adoptó la Corona, secundada por la Iglesia y denostada por la nobleza local: la expulsión de los moriscos en 1609.

La expulsión fue el golpe de gracia a la economía del Reino de Valencia, que previamente daba síntomas de crisis; el Patriarca no pudo sustraerse a críticas y reproches de la nobleza, dado que se le consideró uno de los artífices de la misma. Tras su fallecimiento en la madrugada del 6 de enero de 1611, la desaparición del tercio de población valenciana constituida por los moriscos, dejó numerosos señoríos sin mano de obra, lo que provocó la pérdida de las rentas de las que vivían los nobles, los señores y también la Iglesia.

La desaparición de los moriscos da paso a la sociedad valenciana moderna, que según los historiadores tomó el peor camino posible: tensiones entre clanes y familias de nuevos terratenientes, enfrentamientos entre la corona, el clero y la nobleza. Además, la élite económica valenciana fue incapaz de frenar los avances de la monarquía, que desde el Consejo de Aragón logró reducir las prerrogativas forales a la mínima expresión. El XVII valenciano es pues, un periodo en que la sociedad se halla enfrentada y empobrecida, es violenta e irracional. Pese a todo ello, al mismo tiempo pervive cierta creatividad artística, independencia de pensamiento y curiosidad científica que culminan al final de la centuria con la aparición de los *Novatores*.

Las *Constituciones* de la Capilla⁵⁸⁵ nos servirán de nuevo para abordar su actividad musical, aunque al avanzar en nuestra investigación el resto de documentos aportados arrojará más luz sobre lo que realmente fue.

En la etapa estudiada en el presente capítulo, cabe resaltar el paso de Juan Bautista Comes (ca.1582-1643) como teniente de Maestro de Capilla primero (1608-1613) y Maestro de Capilla más tarde (de 1628 a 16 de octubre 1632). Entre estas dos estancias fue maestro de capilla el fallecido Diego de Grado (mayo 1625- julio 1627). Diversos capellanes se alternaron durante las ausencias de cualificados maestros de capilla hasta pasada la mitad del siglo: Luis Navarro, Jaime Mas, Juan Jordán y los maestros Vicente García y el no menos misterioso Antonio de Oliveira, ejercieron el oficio por poco tiempo. Esta larga mitad de siglo la cierra Marcos Pérez, maestro de capilla interino entre 1632 y 1662. Estudiaremos también los ministriles y sus instrumentos, organistas y cantores varios; el *Libro de Nominaciones*, que comienza en 1625, los dos *Libros de Determinaciones*, que comienzan en 1617, el de la *Visita* desde 1649 y la *Consueta*, contribuirán al relato —junto a una ingente cantidad de recibos y cartas de pago de mayor o menor interés—, de la vida musical que se cultivó en el Colegio.

585 San Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi, 1610*. (Valencia: Bernardo Nogués, 1661) Reedición de Ferrer Orga, (Valencia: imprenta Ferrer Orga, 1896).

3.1 Inicios de la Valencia moderna: la expulsión de los moriscos

Pese a que la historiografía tradicional⁵⁸⁶ defendiera en su día la necesidad de la expulsión por la amenaza que los moriscos representaban para la seguridad del país, actualmente, estudiosos como Furió o Casey concluyen que fue una decisión política de la casa real y su entorno: “Una medida justificada por sus promotores por la necesidad de conjurar un peligro potencial para la seguridad nacional y por el indudable efecto propagandístico que reportaría a la monarquía hispánica y a su imagen exterior un golpe de ortodoxia religiosa”⁵⁸⁷.

Desde la llegada al trono de Felipe III en 1598, se volvió a suscitar la cuestión morisca, aunque esta fue una etapa de bastante calma en lo referente a ataques del exterior y revueltas locales. En 1582 la nobleza valenciana se había opuesto frontalmente a la expulsión, pero en mayo de 1599 el rey escribe a Juan de Ribera⁵⁸⁸ desde Barcelona, ordenándole que emprenda una campaña de evangelización y conversión de los moriscos, en la cual habría también de involucrar a los obispos de Orihuela, Segorbe y Tortosa. En la carta, el rey da una serie de indicaciones para su puesta en marcha:

- Reeditar el catecismo de Martín Pérez de Ayala de 1566⁵⁸⁹ (1504-1566, arzobispo de Valencia entre 1564 y 1566).
- Destinar rectores y predicadores a los pueblos moriscos o con habitantes moriscos.
- Ordenar a la nobleza el nombramiento, a su costa, de maestros para los niños moriscos de siete a doce años, con el visto bueno del rector del lugar, que hará las veces de maestro en las poblaciones muy pequeñas.

Además, debía proveer con 60.000 libras depositadas en la *Taula de Canvis*, como pensión del Arzobispado al colegio de los nuevamente convertidos de Valencia: se instruiría allí a los niños de origen morisco, instituyendo también una hermandad para acomodar a las hijas de los nuevos convertidos en conventos de monjas o casas de cristianos viejos.

Tras una campaña intensa, parece que el éxito no acompañó a esta empresa, aunque el Consejo de Estado mantuvo una constante comunicación con los prelados del Reino de Valencia para procurar cierta cohesión en las acciones pastorales, como lo demuestra la junta de 5 de enero de 1600 citada por Boronat: “... vinieron en que se debe atender a su enseñanza y doctrina y a su predicación con grandísimo servicio y cuydado, a que esto se haga con mucha blandura y

586 Pascual Boronat y Barrachina: *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico crítico*. Tomos I y II (Valencia: Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1901).

587 “Una mesura justificada pels seus promotors per la necessitat de conjurar un perill potencial per a la seguretat nacional i per l’indubtable efecte propagandístic que reportaria a la monarquia hispànica i a la seua imatge exterior un colp d’ortodòxia religiosa.” Antoni Furió: *Història del País Valencià* (1995) pág. 312. La traducción es nuestra.

588 Esta carta se encuentra en el Archivo del Colegio de Corpus Christi, Sign. I, 7, 3, 50 y transcrita íntegramente por Boronat, *Los moriscos españoles...* (1901) Tomo II págs. 8-9.

589 Martín de Ayala: *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros. Impreso por orden del Patriarca de Antiochia y Arçobispo de Valencia Don Juan de Ribera* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1599) Esta reedición proviene del titulado por el mismo autor *Doctrina cristiana en lengua araviga y castellana* (Valencia: Joan Mey, 1566), que el Patriarca había ya revisado por orden de Felipe II en 1695.

suavidad sin apretarlos en lo de la lengua y el traje, diputando para esto gente zelosa, buena y docta ...”⁵⁹⁰.

Desde el Consejo de Estado a partir de 1601, se da una serie de soluciones entre las que se encuentra la expulsión definitiva, valorando la conveniencia de cada una de ellas; de alguna manera dejan entrever lo imposible de la misión evangelizadora, con la conclusión de que ya con el bautismo forzoso de 1521, se había sembrado la desconfianza definitiva de los musulmanes hacia los cristianos. Ese mismo año, el Patriarca comienza también a manifestar dudas sobre la posibilidad de lograr una verdadera conversión de los moriscos: “... han quedado con nueva y mayor obstinación; porque ninguno de ellos ha querido usar del edicto de gracia ni mostrado un punto de afición a la doctrina del Evangelio...”⁵⁹¹. El 24 de enero de 1602 envía al Rey un memorial, en el que se evidencia su cambio de postura: propone expulsar a los moriscos castellanos, que viven en libertad, dejando aún a los valencianos, la mayoría de los cuales son siervos de señores y nobles; esta expulsión selectiva podría incluso ser beneficiosa para la corona, pues “De estos que se han de desterrar, podrá Vuestra Magestad tomar los que fuere servido por esclavos, para proveer sus galeras o para enviar a las minas de las Indias sin escrúpulo alguno de conciencia”⁵⁹².

Hay estudiosos que atribuyen a este cambio de posición del Patriarca, el origen de su nombramiento como virrey el 3 de diciembre de 1602, pues se alineaba con la postura del Consejo de Estado, proclive también a la expulsión. Con la celebración de Cortes en Valencia en febrero de 1604, se da por finalizado su gobierno, siendo nombrado virrey el Marqués de Villamizar, hermano del duque de Lerma: así quedaron pospuestas las intenciones de expulsión, por la fuerte oposición de la nobleza, que dependía de la mano de obra morisca para trabajar sus tierras. Esta situación se alarga hasta 1608, manteniéndose con menos vigor que en el periodo anterior su evangelización.

Mientras el nuevo virrey, marqués de Caracena, y los prelados valentinos trabajaban para suavizar las tensiones con la Inquisición, el Consejo de Estado preparaba ya la expulsión definitiva, que fue comunicada al virrey y al Patriarca el día 4 de agosto de 1609. Caracena publicó el decreto el 22 de septiembre siguiente, dando tres días a los moriscos y sus familias para dejar el reino con todas las posesiones que pudieran transportar, pasando a ser propiedad de los señores sus tierras y casas. Sólo quedaron libres de la expulsión los niños menores de cuatro años y las esposas moriscas de cristianos viejos con sus hijos menores de seis años; en caso de ser morisco el padre, este era expulsado. Todo el proceso tuvo lugar entre octubre de

590 Pascual Boronat y Barrachina: *Los moriscos españoles y su expulsión...* Tomo II (1901) págs. 19-20 n.p. 28. Se trata de un acta de la junta del Consejo de Estado, del Archivo General de Simancas-Secretaría de Estado, legajo 212. En ella también se indica “que se recoja los librillos o edictos que el Patriarca divulgó, como en la consulta se dize, por entender que les an dado causa de rezeloy inquietud”. No hemos podido encontrar los librillos en cuestión, pero hubo en la época quien acusó al Patriarca por razón de ellos, de haber sido demasiado estricto en su afán de evangelizar a los moriscos, especialmente entre miembros de la nobleza. El Cardenal de Guevara era de esta misma opinión. Pascual Boronat y Barrachina: *Los moriscos españoles y su expulsión...* (1901) pág. 21.

591 Ibid. pág. 35. Cita una carta del Patriarca al rey, de fecha indeterminada año 1601.

592 Ibid. Tomo II pág. 40.

1609 y enero de 1610 y no estuvo exento de tensiones e injusticias, pues incluso se cobró el pasaje a los expulsados, además de darse casos de atropello y robo⁵⁹³.

Un número que oscila entre los 125.000 y 130.000 moriscos partió hacia destinos diversos del norte de África y Turquía, lo que suponía un tercio de la población total del Reino de Valencia: ello provocó una súbita y profunda crisis demográfica y económica.

3.1.1 Fallecimiento del Patriarca. Despoblación y crisis económica

Juan de Ribera falleció en la madrugada del 6 de enero de 1611, cuando Valencia experimentaba ya los efectos de la expulsión de los moriscos y la crisis económica. Dejó la fundación provista de medios económicos a través de censos y rentas, con los que se compraron nuevas propiedades y se actualizaron las rentas, mediante diversos procedimientos que veremos más adelante. Si bien el Colegio-Seminario inicia su actividad en los albores de 1605, hemos visto en el primer capítulo que las obras no finalizaron hasta varios años después; en lo que concierne a la capilla musical, es a finales de 1608, concretamente el 4 de noviembre, cuando damos por concluidos los trabajos en la capilla, con la finalización del *organito* de Balthazar Merino, tras la llegada de Juan Bautista Comes en agosto de ese mismo año, procedente de Lérida: podría decirse que todas las piezas del rompecabezas encajan en ese momento, el año en que se expulsa a los moriscos y poco antes del óbito del Patriarca.

Según Casey, en lo referente a la economía y la creación de riqueza del Reino de Valencia, muestra concomitancias con el resto de la España de los Austrias, pues en la Península Ibérica fue imposible lograr un equilibrio entre lo que se producía y exportaba desde sus reinos y lo que se importaba del exterior. La dependencia de productos de primera necesidad, como los tejidos o el trigo, nos recuerdan a nuestra actual dependencia de los productos importados⁵⁹⁴.

Antes de su expulsión, los moriscos propietarios más prominentes vivían en los valles del interior limítrofes con la llanura litoral, mientras que los más pobres lo hacían, por la presión sufrida en el siglo anterior, en zonas montañosas, de difícil tránsito y con una economía agraria de subsistencia: “Cuando se llegaba a las montañas desde la llanura valenciana, se entraba en un mundo diferente. Durante el ayuno tradicional del Ramadán, las sierras permanecían siempre en silencio durante el día y bullían en las celebraciones por la noche”⁵⁹⁵.

Si la nobleza se opuso vehementemente a la expulsión, fue debido a que constituían la mano de obra barata que necesitaban para trabajar sus tierras. La despoblación inicial fue superada con la llegada de vecinos cristianos viejos pobres, que buscaban más y mejor tierra para trabajar y hacia finales de siglo XVII, una de cada dos casas abandonadas por los moriscos, había sido ocupada nuevamente. La nueva población cristiana todavía no había aumentado significativamente en la década de 1650. También se repoblaron, aunque en menor medida, algunas zonas fronterizas

593 Antoni Furió: *Història del País Valencià* (1995) pág. 316.

594 James Casey: *El Reino de Valencia en el siglo XVII* (Madrid: Alianza Siglo XXI, 1998) pág. 87.

595 James Casey: *El Reino de Valencia...*(1998) pág. 87.

con inmigrantes procedentes de Aragón y Castilla e incluso Navarra y Francia. En la región alicantina, los grandes terratenientes atrajeron a mallorquines y genoveses, que se establecieron en el litoral y sus serranías más próximas.

Tradicionalmente la agricultura en Valencia difería según la zona: en los territorios del interior, una miríada de pueblos y aldeas, con climas fríos en invierno y muy calurosos en verano, subsistían con el cultivo de pequeños terrenos, sin otra ayuda que la azada y la pala, sin animales de tiro ni arados. Los terrenos, de secano o con pequeñas balsas para el riego, se dividían en pequeñas huertas familiares que a duras penas daban frutos para la subsistencia y el pago del diezmo. Por la pobreza de algunas de estas tierras, los nuevos agricultores dejaron parte de ellas abandonadas, dando preferencia a terrenos de gran extensión en los que era posible cultivar trigo, algo de cebada, y en menor medida, arroz. La base alimentaria de los cristianos valencianos era el trigo, producto deficitario en el reino: ciudades como Valencia o Alicante se veían obligadas a importarlo de ultramar.

La venta de una tercera parte de las tierras limítrofes con las ciudades de realengo sirvieron para compensar a 42 señores de las pérdidas de la expulsión; el resto se revalorizó y fue subastado por dos enviados reales entre 1614 y 1618. Los beneficios no alcanzaron para cubrir los censales⁵⁹⁶ que pesaban sobre estas propiedades, pero la distribución de la propiedad de la tierra varió desde entonces:

“La estructura social de Valencia tras la expulsión de los moriscos era, por tanto, compleja. Ciertamente, seguía siendo feudal y tradicional en gran medida. Pero la aparición de una vigorosa élite de terratenientes a la sombra de los señores —hombres que en su calidad de abogados o aristócratas no podían ser dominados tan fácilmente como lo había sido el campesinado morisco— comenzaba a romper el marco existente. Por otra parte, tal vez el hecho más significativo en el Reino de Valencia en el siglo XVII fue que no se aprovecharon totalmente las oportunidades de modernización.”⁵⁹⁷

Si el trigo representaba la base de la alimentación en nuestro reino, otros productos de la huerta, como el arroz y las hortalizas, se cultivaban no sólo para el consumo, sino también para el comercio. Además, el vino, aunque no siempre de gran calidad, era un producto procedente sobre todo de Peñíscola, Sagunto, Jérica y Liria, que se comercializaba desde los puertos de Vinaroz y Alicante. La seda era ya desde el siglo XV, la manufactura principal, siendo la morera el 50% de la producción agraria de algunas zonas huertanas, como Algemesí: el comercio de la seda con la ciudad de Toledo fue de gran importancia hasta la decadencia de esta ciudad después de 1620. Durante el resto del XVII, veremos por diversos motivos, que la calidad de la seda fabricada descende, para mejorar de nuevo durante el último tercio del siglo.

Así pues, parece que la productividad de la tierra era un objetivo prioritario para que el agricultor se enriqueciera y el señor cobrara los censos en especies en lugar del pago en moneda. A pesar de ello, el agricultor valenciano se vio sometido a una gran presión por parte de los propietarios,

596 Contrato de arrendamiento o hipoteca, sobre bienes inmuebles, sobre tierras, o sobre la cosecha de las tierras.

597 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág. 5.

que habían de gestionar la colecta de los frutos para su propio beneficio y el de los señores que, ociosos desde la urbe, disfrutaban de sus rentas sin más complicaciones. Esto desembocaría en 1693 en la Segunda Germanía.

3.1.2 La crisis de los censales

Se hace necesario para comenzar este apartado, definir el significado, relativamente amplio, del término *censal*: todo tipo de contratos de arrendamiento o hipoteca, tomaba generalmente este nombre, ya fuera sobre bienes inmuebles, sobre tierras, o sobre la cosecha de las tierras; el censal era a menudo heredado de generación en generación (*censal mort*), lo que garantizaba al prestamista una renta pequeña pero continuada. También existía el *censal violario*, que generaba una pensión que se extinguía o amortizaba en una o dos generaciones⁵⁹⁸.

Se comprende que tras la expulsión de los moriscos, con el abandono de numerosas tierras y campos de cultivo, incontables censalistas vieron sus ingresos reducidos en algunos casos hasta haber de buscar el socorro de la Corona. En el Reino de Valencia, las personas adineradas preferían invertir su dinero en prestar a largo plazo a propietarios de bienes inmuebles o tierras. Casey cita diversas fuentes de la época que describen muy bien la mentalidad imperante:

“... el presidente de la Audiencia denunció la tendencia de los hombres de negocios a retirar prematuramente sus capitales e invertirlos en censals... *Una de las causas por las cuales esta tan perdido el Reyno y comercio del*, denunciaba, *es que a todos quieren dar a censal, y el çapatero y çurrador y otros en tener ahorrados 100 ó 200 ducados los da a censal.*”⁵⁹⁹

En las subastas realizadas entre 1614 y 1616, se reclamaron censos por valor de 121.014 libras, pero sólo se pudieron recuperar 120.000. El resto de las deudas, de señores, comunidades y agricultores moriscos, era mucho mayor, alcanzando los 4.200.000 libras y sus prestamistas tuvieron grandes dificultades para recuperar su dinero, cuando lo consiguieron: aunque las rentas de los nuevos pobladores eran transferidas a los acreedores, en muchos casos los préstamos habían sido otorgados a los señores en nombre de sus siervos moriscos y tras la expulsión nadie podía pagar. Ello provocó que en el momento de la repoblación y para evitar los abusos de los señores, la Corona prohibió que “los lugares repoblados contrajeran deudas en nombre de sus señores... *por ser en este Reino los señores muy imperiosos y los vasallos muy sugetos y rendidos a ellos...*”⁶⁰⁰ Sin embargo, en los valles junto a la costa de población cristiana antigua, hubieron de soportar la presión, pues acudían allí a exigir a sus habitantes la solicitud de préstamos.

598 Fuente: *Enciclopèdia catalana* <http://www.enciclopedia.cat> diciembre 2011.

599 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág. 95. La primera mención y cita del presidente de la Audiencia se encuentra en ACA CA, Leg. 607, n.48, memorándum (¿1610?). El siguiente se encuentra en Antonio José de Cavanilles: *Geografía*, I pág. 22. María Socorro Reizábal opina por el contrario, que los pequeños ahorradores no prestaban de manera tan generalizada.

600 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág. 136.

Hacia 1620 la situación era crítica, alcanzando los censales la cantidad de doce millones de ducados que, especialmente las comunidades, no podían pagar, mientras los acreedores de la capital se resistían a una quita⁶⁰¹. Con la quiebra de la agricultura, corazón productivo del Reino, la economía urbana quedó maltrecha por la falta de crédito y la reducción de la demanda. La crisis agraria provocada por la excesiva carga crediticia sobre los feudos y el aumento del precio de la mano de obra a causa de la despoblación del Reino de Valencia, dejaron en bancarrota a un buen número de mayorazgos.

3.1.3 La crisis financiera en la capital del reino

También la ciudad de Valencia se financiaba con censales desde el siglo XIV, y ello provocó una situación de continuo endeudamiento que sólo se reducía en momentos de gran expansión económica, como sucedió entre la segunda mitad del siglo XV y la segunda mitad del XVI. El dinero de la Ciudad se encontraba en la *Taula de Canvis*⁶⁰²; se iba disponiendo de él a medida que surgían las necesidades, sin mediar partida presupuestaria alguna: pago de pensiones, devolución de créditos, compras de trigo o carne y otros. La crisis comenzó a gestarse antes de 1605 y fue progresando hasta 1615.

Las oligarquías urbanas mantenían su poder merced al régimen matrimonial de separación de bienes, que permitía tejer una compleja red familiar formada un círculo social restringido: gobernaban la ciudad y sus negocios en conflicto permanente con la Monarquía, que trataba por todos los medios de detentar un poder absoluto a través del Virrey. A pesar de que el caos y la corrupción administrativa provocaban la escasez de alimentos básicos o el aumento de las tasas, la actitud del pueblo valenciano era acrítica y templada, mientras el Consell luchaba sordamente, ora con la Monarquía, ora con la Iglesia:

“La Ciudad encajaba también con calma el entorno vital de antiguo régimen que gobernaba sus vidas desde tiempo inmemorial y que configuraba sus crisis periódicas: crisis de abastecimiento, epidemias, exigencias reales, etc. que acostumbraba a salvar, como ya hemos dicho, con medidas de urgencia, esencialmente constitución de censos, sacar fondos de la Taula sin respetar el orden establecido a la hora de cumplir los pagos sino atendiendo a lo más inmediato, etc.”⁶⁰³

Durante esta etapa debido a la crisis de los censos, el Municipio se vio en la necesidad de solicitar al rey 400.000 ducados de plata para acuñar moneda, —hasta siete veces entre el 29 de noviembre de 1609 y el 25 de junio de 1613 —, lo que provocó la inflación de los precios.

601 *Ibíd.* págs. 96-97.

602 La *Taula de Canvis* es lo más similar a un banco público actual. Procedente de Barcelona, se instauró en Valencia el año 1407 para poder hacer frente al trasvase monetario que se producía entre ciudades debido al comercio. Esta primera *Taula* fue clausurada en 1416, reabriéndose la *Nova Taula* en 1519, que pervivió hasta 1649 en que se constituyó la *Taula Novíssima* que se cerró definitivamente en 1707 con el Decreto de Nueva Planta. La *Nova Taula* quebró durante sus últimos años de vida, como veremos más adelante.

603 María Socorro Reizábal Garrigosa: “La crisis financiera de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. Las repercusiones inmediatas de la expulsión de los moriscos”. *Congrés d’història moderna de Catalunya. En Pedralbes. Revista d’Història Moderna n°13* tomo I (1993) pág. 524

Paralelamente, tomó prestadas cientos de miles de libras en condiciones ventajosas para los prestatarios, lo que provocó el impago e inevitable reducción de los tipos de interés en más de un punto, hasta el 5%. El proceso mermó los ingresos de “nobles, conventos, viudas y gente principal, sustento de las obras pías de la Ciudad”⁶⁰⁴.

Precisamente este caos monetario llevó a la primera quiebra de la *Taula de Canvis* en 1614 y su supervisión permanente mediante la visita regia entre 1623 y 1634, año en que se produjo la segunda suspensión de pagos: se sucedieron los informes negativos de los visitadores reales, atribuyendo el mal estado de las cuentas de la *Taula* a la irresponsabilidad y el fraude de sus oficiales, que no sólo se apropiaban de sus fondos, sino que dejaban de cobrar deudas de todo tipo, descapitalizando así la entidad:

“El Regne *lleial*, tan celoso de sus prerrogativas y privilegios, tan diligente a la hora de solicitar ayuda, tan elocuente a la hora de exponer sus quejas y *greuges*, había desarrollado una especial habilidad en practicar una halagadora resistencia pasiva que exasperaba a virreyes y monarcas, dando largas a súplicas, peticiones y exigencias reales.”⁶⁰⁵

La etapa 1605-1648 se cierra con una repentina, pero no casual, mejora de las relaciones con la corte, debido a la guerra de Secesión de Cataluña (*Guerra dels Segadors*, 1640-1652), apoyada por Francia, país a su vez en conflicto armado con la corona hispánica. Cataluña se sublevó por los avances reales en sus prerrogativas forales: la solicitud desoída de convocar Cortes, el nombramiento de virreyes y otros cargos políticos entre personajes no catalanes, o la presencia de tropas castellanas en el Principado, fueron algunas de las razones, y la fundación de la *Unión de Armas* el detonante definitivo.

3.1.4 Guerras y bandolerismo

Los nobles valencianos, empobrecidos por la crisis y dependientes en extremo de los intercambios comerciales con el reino de Castilla, nunca se hubieran enfrentado a la monarquía de la misma manera: de Castilla se importaba trigo, incluyendo el napolitano, controlado por dicho reino y se exportaba seda, una importante industria que pervivió hasta muy entrado el siglo XVIII.

El bandolerismo rebrotó con fuerza en el XVII, quizá por diferentes razones que durante el siglo XVI: la falta de recursos de la nobleza valenciana para mantener a sus propias tropas como antaño, unido a la insuficiencia de efectivos de la Guardia Real para controlar las zonas más recónditas de la montaña, donde se ocultaban los bandoleros, facilitó su pervivencia. Desde esta perspectiva debemos comprender la tibia oposición a las levas de la *Unión de Armas*, creada por el Conde Duque de Olivares en 1624: se trataba de repartir la carga militar entre todos los reinos y aliviar así a Castilla, que se desangraba tras financiar sola, décadas de confrontaciones armadas.

604 *Ibíd.* pág. 530.

605 *Ibíd.* pág. 524. El término *lleial*, en valenciano en el original, significa *leal*. El término *greuges*, en valenciano en el original, significa *agravios*. El resto está escrito en castellano.

A partir de ese año también se redujeron los alistamientos en Valencia, por miedo a que se reprodujeran en sus tierras las revueltas; en las Cortes de 1626, nuestro reino había acordado la entrega de 1.080.000 libras para la mencionada *Unión*, además de reclutamientos pagados por los señores y las Comunidades entre 1630 y 1640. Desde 1637 estos reclutamientos se habían convertido en "... un servicio militar generalizado según el cual se alistaba a un hombre de cada cien familias para servir en una campaña de verano contra los franceses, cuya presión en los Pirineos era cada vez más fuerte"⁶⁰⁶. El desprecio al sistema foral desde el gobierno central se hace patente con "...la progresiva postergación de las cortes, complementada con la promoción, controlada, de los Estamentos, en los cuales recaería la gestión de las ayudas militares y financieras del reino, y con el anquilosamiento administrativo de una Generalitat desprovista de competencias políticas"⁶⁰⁷.

En 1642, 1644 y 1645⁶⁰⁸, años en que se celebraron las últimas cortes en Valencia, los estamentos del Reino mantuvieron una fuerza de 2000 hombres en la frontera catalana para defender Tortosa y el paso del Ebro: a cambio, se suprimieron los reclutamientos, que habían causado la muerte de entre 12.000 y 14.000 jóvenes. Precisamente de la victoria española de 1650 contra el ejército francés en Tortosa, hay una referencia en el archivo del Colegio: "...al campanero por 3 toques abuelo a los que le ayudaron por lavitoria de Tortosa y aver sacado antes a San Mauro, 18S"⁶⁰⁹.

Al tiempo que se agudizaba el declive del Imperio, sumidos los reinos peninsulares en la crisis económica y demográfica, en el reino de Valencia el fenómeno del bandolerismo dio respuesta a nuevos problemas. La multiplicidad de sus causas comparte un solo actor: la alta sociedad valenciana, desde la nobleza, hasta el clero y el mundo financiero. Casey compara a estas bandas criminales con la mafia siciliana, por el uso de la violencia para dominar los diferentes ámbitos de la sociedad: "Si Valencia se vio libre de revueltas políticas y sociales fue precisamente porque los criminales estaban a sueldo de las fuerzas más conservadoras y reaccionarias del reino..."⁶¹⁰. Las bandas criminales daban vida a disputas entre familias por el control de la tierra, pero también las había que servían a personajes dispuestos a utilizar la violencia para lograr ventaja en algún asunto económico. En ambos casos, los bandidos perseguidos y proscritos no tenían

606 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág.231.

607 "...la progressiva postergació de les corts, complementada amb la promoció, controlada, dels Estaments, en els quals recauria la gestió de les ajudes militars i financeres del regne, i amb l'anquilosament administratiu d'una Generalitat desproveïda de competències polítiques." Antoni Furió: *Història del País Valencià* (1995) pág. 334

608 El Rey visitó el Colegio, como lo prueba este apunte sin importancia: "En 9 de diciembre, a Julián por las flores que traxo el día que su Magestad estuvo, 5S 6D" ACCV: Archivo de Sacristía, gasto menudo 9-dic-1645. Sin catalogar.

609 ACCV: Archivo de Sacristía, gasto menudo 8-dic-1650. Sin catalogar. Años después de acabar este conflicto, en 1659 se firmó la paz de Castilla, por la que se cedían los territorios de la Cataluña norte a Francia: Rosellón, Conflent y Cerdaña, que permanecían ocupados por este país desde 1645.

610 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág.213.

otra opción para subsistir, que continuar con sus actos delictivos. El gran tamaño de las bandas da fe de que sólo señores y potentados locales podían estar detrás de éstas:

“El equipo que utilizaban —un virrey pagó 1900 *lliures* por los caballos tomados a una banda amnistiada en 1647 —, indica que no se trataba de simples desesperados sino de los ejércitos privados de potentados locales. En los casos en que conocemos los nombres es posible identificar a muchos de los cabecillas como hombres poderosos en su comunidad... los bandidos de la ciudad de Valencia: los Anglesola, Minuarte, Escales, Adell, Zapata, Sanz y demás se contaban entre los más poderosos financieros y políticos del reinado de Felipe IV.”⁶¹¹

Los bandidos, esbirros de grandes señores que evitaban involucrarse personalmente en los actos delictivos, también se aprovechaban de la protección que la Iglesia otorgaba a los ordenados: muchas bandas eran capitaneadas por personajes que habían tomado órdenes menores para quedar fuera de la jurisdicción real, sometiéndose sólo a la eclesiástica, lo que provocó no pocos y serios conflictos en la ciudad de Valencia.

3.1.5 La crisis económica en el Colegio

El peso de los préstamos a la nobleza no era relevante para la economía del Colegio en términos de renta. El Patriarca debía ser consciente del excesivo endeudamiento de esta ya durante el siglo XVI, y eligió invertir en censales emitidos por la Generalitat Valenciana y en propiedades agrícolas principalmente. Así, los créditos cargados a las aljamas, de los que pasaban a responder sus dueños tras la expulsión, resultaban en un porcentaje pequeño del total. Del conjunto de las rentas del Colegio —unas 16.000 libras según Fernando Andrés Robres —, sólo 1000 correspondían a préstamos a la nobleza; además, según ha estudiado el mismo autor, la rebaja de tipos al 5% era un descuento ya hecho por el Patriarca antes de morir, pues así lo había manifestado a Felipe III en carta del 6 de enero de 1610. Entre los censos cargados sobre el ayuntamiento y la Generalitat Valenciana —que actualmente llamamos *bonos del estado* —, las cantidades eran mucho mayores: alcanzaban la importante suma de 80.000 libras entre 1608 y 1620 y dejaban una pensión de 4000 libras. Las rentas de las aljamas se fueron reduciendo a lo largo del siglo, hasta en un 100%, siendo los intereses recibidos menores al 5% durante la primera mitad de siglo XVIII⁶¹².

La Fundación tenía en propiedad los señoríos de Alfara —hoy Alfara del Patriarca —, y Burjasot y han sido estudiados de manera sistemática por Fernando Andrés Robres⁶¹³. En ambos señoríos había molino, horno, huertos, carnicería, almazara de aceite y además un ladrillar en Alfara. Los contratos de arrendamiento duraban generalmente entre 4 y 8 años, aunque al final del siglo

611 James Casey: *El Reino de Valencia...* (1998) pág.219

612 Fernando Andrés Robres: *Actitudes económicas de la clerecía culta en el Antiguo Régimen. Política financiera de Real Colegio de Corpus Christi de Valencia* (Valencia: Federico Doménech S.A. 1986) capítulo 1.

613 Fernando Andrés Robres: “Los derechos de monopolio en la Valencia del Antiguo Régimen: el ejemplo de Alfara y Burjassot durante el siglo XVII” en *Anales de la Universidad de Alicante, Historia Moderna*, 2 (1982) págs.25-55 Hemos extraído la información de este artículo.

los huertos son arrendados “a beneplácito del Colegio”, es decir por el tiempo que el Colegio deseara. Los molinos producían con diferencia la renta más elevada: en los estudios del molino de Alfara se aprecia el impacto de la crisis, con su rendimiento más bajo en 1648. En Burjasot los altibajos fueron constantes, pero el descenso en la renta fue mayor desde 1677 con una leve recuperación entre 1685-92. Los hornos también producían una renta considerable, pero la crisis parece afectar más a su rendimiento en la década de 1630. El producto de la huerta también fue cayendo hasta su punto más bajo hacia 1650, con una recuperación posterior que nunca alcanzó los niveles de 1610, como sucedió también en la almazara de aceite.

En cuanto a los *censales*, el Colegio era también acreedor de los mismos: como ejemplo, diremos que Robres informa de tres en Alfara, con capital entre 1800 y 2750L y pensiones entre 68L 15S y 105L. Finalmente constatar que los ingresos de Alfara y Burjasot constituyen una importante renta para el Colegio, que oscila de las 1970L en 1620, a 3680L en 1700. En estos pueblos⁶¹⁴, al no haber población morisca no se produjo repoblación cristiana y era más difícil plantear nuevas formas de explotación de la tierra: “... la mayor parte de la tierra estaba cedida a censo, cuando no se trataba de propiedades francas o alodiales”⁶¹⁵. Un aspecto relevante es el hecho de que las rentas agrarias de estos señoríos sean cobradas en dinero, vinculándolo a ciertas decisiones que el Colegio tomó a lo largo del siglo, conducentes a asegurar la rentabilidad de las tierras. Al estudio de los *cabreves*⁶¹⁶, que considera de alta fiabilidad, el estudioso constata lo siguiente:

1. Que en sus inicios la mayoría de las rentas son inferiores a las de las tierras repobladas por los señores feudales en otros señoríos, por ser anteriores a la expulsión. Estos censos por tanto, no son rentables. Al proceder del siglo XVI, en que se sufrió una gran inflación, el valor de los mismos había disminuido: había 160 cahizadas de tierra que rentaban 7 sueldos /cahizada.
2. Que los únicos establecimientos enfitéuticos llevados a cabo en el siglo XVII, concretamente en 1602 en Alfara, constan de 12 cahizadas de tierra a 5L/ cahizada más doce casas: por tanto los establecimientos enfitéuticos⁶¹⁷ de 1602 con 12 cahizadas rentaban 150L, mucho más que las 160 cahizadas de renta antigua.

Para compensar la pérdida de rentas que se va produciendo a lo largo de la primera mitad del siglo, el Colegio emprende la compra sistemática de tierras en Alfara y Burjasot: sólo entre los años 1641 y 1661 se compran 24 propiedades de diferente extensión, con o sin casa; entre 1681 y 1700 se adquieren otras 22, mientras que los años restantes del siglo desde finales de 1620,

⁶¹⁴ Alfara y Burjasot son señoríos desde la reconquista, adquiridos por Juan de Ribera en 1595 por 10.700 y 20.050 libras respectivamente, y donados al Colegio para así dotarlo de rentas perpetuas. (Datos procedentes de ACCV, Libro de Títulos nº1 fols. 44-45 y 73-74).

⁶¹⁵ Fernando Andrés Robres: “La detracción de la renta agraria en los señorío del Real Colegio de Corpus Christi durante el siglo XVII” en *Estudis, Revista de Historia Moderna* (1979) pág.194. En líneas generales, las propiedades francas y alodiales estaban libres para el uso y explotación del propietario.

⁶¹⁶ Un *cabreve* era un inventario o apuntamiento de un reconocimiento de derechos, especialmente enfitéuticos, para evitar prescripciones.

⁶¹⁷ La enfiteusis es una cesión perpetua o por un largo periodo de un dominio mediante el pago de una cantidad.

hubo 20 operaciones. En total fueron compradas 423 hanegadas en Alfara y 487 en Burjasot. Hay que resaltar que la mayoría de las propiedades eran de tamaño más bien reducido —aunque la propiedad final era grande para un solo propietario —, y casi siempre de regadío.

Se intensifica la compra en un periodo de rentas bajas y precios estables o a la baja, dándose una cierta “burbuja inmobiliaria” a finales de siglo, con un estancamiento de las rentas. “Desde luego no parece normal comprobar que un señor invierta en sus posesiones hasta un total de 31.248 libras, cifra verdaderamente importante para el siglo XVII y más teniendo en cuenta que la compra de los señoríos ya había supuesto un desembolso superior a las 50.000 libras”⁶¹⁸. El Colegio trata de asegurar el nivel de rentas mediante estas adquisiciones, pero no sólo eso: introduce un tipo de censo desconocido en otros señoríos valencianos, que va sustituyendo al arrendamiento según quedan huertas libres y recibe el nombre de *debitorio*. Veamos las características de ambos:

Arrendamiento: durante la primera mitad de siglo era la forma más común de contrato. Arrendaban la tierra labradores del lugar y podían renovar siempre y cuando no surgieran problemas de pago. En ocasiones los hijos sucedían a sus padres como arrendadores.

Debitorio: es una forma de censal en la que en lugar de garantizar el pago de un préstamo mediante la hipoteca de un bien, el acreedor realiza una venta que le proporciona, tras la tasación de la tierra y la casa, una renta a perpetuidad que solo puede ser cancelada mediante el “quitamiento”.

Es por ello que Andrés Robres considera esta fórmula como una “venta supuesta”, ya que la cancelación de la deuda mediante el quitamiento, con el efecto consiguiente de verificar la compra-venta, sólo se produjo por parte de ciudadanos de Valencia y no de agricultores, que con certeza no podrían satisfacer grandes cantidades de dinero. Hay que añadir que en general, labradores que habían sido arrendatarios pasan al *debitorio*: la renta era algo inferior en el nuevo sistema, pero ciertamente más segura. En caso de impago, de los que hay algunos casos, el Colegio recuperaba las tierras:

“... el *debitorio* parece tener muy poco de venta efectiva. Más bien parece una operación no demasiado clara, alternativa al sistema de explotación mediante arrendamientos y que permite a la Institución extraer elevadas rentas con seguridad, a largo plazo, y sin renunciar al ejercicio de un cierto control sobre la explotación... Al margen del abono del interés anual procedente de un *debitorio* —y que el campesino jamás logrará quitar—, este tipo de contrato incluye el abono por el tomador de los censos con derecho de luismo y fadiga⁶¹⁹ al Colegio como señor del lugar.”⁶²⁰

618 Fernando Andrés Robres: “La detracción de la renta agraria...” en *Estudis* (1979) pág. 207.

619 El luismo o laudemio era el derecho que se pagaba al señor de un dominio cuando se enajenaban las tierras dadas en enfiteusis.

La fadiga era la cantidad que en algunos casos percibían el dueño directo o el señor por la renuncia de su derecho preferente de compra en las enajenaciones de enfiteusis.

La enfiteusis es una cesión perpetua o por un largo periodo de un dominio mediante el pago de una cantidad que devenga laudemio en caso de la enajenación del mismo. <http://buscon.rae.es>, enero 2012

620 Fernando Andrés Robres: “La detracción de la renta agraria...” en *Estudis* (1979) pág.214.

Como conclusión, la evolución del patrimonio del Colegio, responde —contrariamente al resto de órdenes regulares o sedes episcopales —, a los criterios de una empresa, que se mantiene en constante evolución para optimizar sus rentas al máximo. Como corresponde a una incipiente mentalidad capitalista, la Fundación toma decisiones de futuro, que le servirán para mantener su nivel a lo largo del siglo, al menos hasta el cambio de dinastía; a pesar de ello, veremos cómo las necesidades económicas para el mantenimiento del seminario y la capilla requerían más ingresos y fue —pese a que el Patriarca no lo deseó así y tampoco la *Visita* acabó de aceptarlo —, la capilla de música la que con más intensidad sufrió la escasez de dinero.

3.1.6 La religiosidad popular en el contexto social de la Valencia post-tridentina: el polémico arzobispado de Isidoro Aliaga

Vimos en el capítulo 1 la diversidad de prácticas religiosas que convivían en la Península Ibérica durante el siglo XVI: místicos, alumbrados, recogidos y erasmistas, también formaban parte de la sociedad valenciana, tanto en sus estratos más humildes, como entre miembros de la nobleza. Juan de Ribera permitió la convivencia de estas corrientes —que pervivieron con intensidad hasta bien entrado el siglo XVII —, con la iglesia oficial post-tridentina. A estas alturas de nuestra tesis, se hace evidente la peculiar espiritualidad del Patriarca Ribera, decididamente contrarreformista, pero de intenso misticismo procedente de su profunda formación escolástica, que probablemente le permitía comprender y aglutinar en su entorno a personajes muy particulares del clero valentino, místicos y alumbrados que en cualquier otro reino hispánico hubieran sido considerados herejes:

“... fue capaz de mantener un equilibrio espiritual que posibilitó el que no se produjeran en Valencia persecuciones por alumbradismo y otros desviacionismos espirituales. Fue un equilibrio difícil de mantener, teniendo en cuenta los problemas que por las mismas fechas sufrían los espirituales en Castilla. A pesar de todo, lo mantuvo, y el mérito fue suyo. En este sentido será muy ilustrativo ver como fallecido Ribera en 1611, estallan de inmediato las tensiones espirituales en Valencia como consecuencia de la beatificación de Francisco Jerónimo Simón.”⁶²¹

A lo largo del siglo XVII valenciano se desarrollan, mediante sínodos y concilios provinciales, los decretos tridentinos; poco a poco se homogeneiza la práctica religiosa, al tiempo que la etapa foral va llegando a su fin. Sin embargo, esto no se logrará sin tensiones, amplificadas por los conflictos entre la ciudad y el virrey, la ciudad y el arzobispo, el virrey y el arzobispo, e incluso las órdenes regulares y el clero. A la muerte del Patriarca, tras un periodo en que la sede estuvo vacante, es nombrado arzobispo de Valencia el dominico zaragozano Isidoro Aliaga: personaje de humildes orígenes y fuerte carácter, se mostró incapaz en sus largos 36 años de apostolado, de granjearse el respeto y cariño de los valencianos, tanto de las clases populares como de los estamentos reales, la ciudad, los gremios e incluso buena parte del clero. La crisis que asola al reino en este periodo, anima la violencia pero no oscurece las tendencias fervorosas de su pueblo, de fe iluminada y epidérmica.

621 Francisco Pons: *Místicos, beatas y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVII*. (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991) pág.23.

3.1.6.1 Manifestaciones de la piedad popular: el padre Jeroni Simó

Aliaga inaugura su arzobispado en 1612, año en que fallecía un humilde beneficiado de la parroquia de San Andrés, el padre Francesc Jeroni Simó. Nacido en Valencia en 1578, este sacerdote había quedado huérfano a los nueve años, lo que le obligó a trabajar como criado en diversas casas burguesas: el paso por la residencia del doctor Juan Pérez despertó su vocación religiosa y le permitió acceder a una cierta formación teológica y literaria, trabando relación con intelectuales, profesores de la Universidad, miembros del alto clero, e incluso el virrey, Marqués de Caracena.

En 1605 es ordenado *in sacris* y comienza a disfrutar de un beneficio eclesiástico en la parroquia de San Andrés logrado en 1603 mediante ayudas de personajes influyentes, frecuentando también las aulas de *l'Estudi General*, aunque no llegó a graduarse. De esta época se supone que son sus obras *De Trinitate* y *Doctrina Espiritual*, “en la que contestó a las dudas formuladas por una anónima religiosa descalza, dejando entrever en sus respuestas algunas de las características de su espiritualidad, contemplativa y de corte interior”⁶²².

Simó era algo conocido en Valencia por sus virtudes piadosas: se le atribuían visiones de Cristo por la calle de la Amargura y de sus desposorios místicos con la Virgen. Además, en recuerdo de la Pasión, los viernes solía caminar por *la volta dels sentenciats*, que recorrían los condenados a muerte, entre las torres de Serranos y la plaza del Mercado, donde se encontraba el patíbulo. Falleció en 1612 con 33 años, coincidiendo con la incorporación de Aliaga a la sede valentina. Si en vida había sido un personaje medianamente conocido, al morir alcanzó una fama sin precedentes en la ciudad. Entre su muerte y la llegada de Aliaga pasaron siete meses, durante los cuales comenzó a gestarse una profunda división de opiniones: los *simonistas*, vieron la posibilidad de contar con un santo en el entorno, lo que acrecentaría el prestigio de San Andrés, aportaría fondos para su reconstrucción y daría renombre a los personajes que le habían tratado; el pueblo, con arrebatos y entusiasmo, defendería la causa vehementemente; por otra parte, el clero regular, sobre todo franciscanos y dominicos, vio en esta beatificación la imagen de la religiosidad contemplativa, que rozando la heterodoxia podía ser fácilmente tildada de herética:

“La reacción de la orden dominicana ocultaba otro recelo no menos importante, como era la pérdida de protagonismo en el ambiente religioso valenciano, y las nefastas consecuencias que ello podía acarrear a sus hermanos muertos en opinión de santidad, lo que les hizo medir con muy diferente rasero la veneración que rendían a estos y la que se daba a Simó.”⁶²³

Al bando *simonista* se sumaron pronto los tres estamentos del reino, la Ciudad y el propio virrey, marqués de Caracena. También el cabildo se unió a la causa, proliferando así imágenes y altares dedicados a Simó, en las calles, las puertas de las iglesias y palacios, e incluso se construyó una capilla en la propia catedral. Aunque previamente ya se había instaurado su culto, como hemos visto, se preparó con rapidez la documentación necesaria para su beatificación en Roma,

622 Emilio Callado Estela: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001) pág. 63.

623 Emilio Callado Estela: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII*. (2001) pág. 65.

ya que no se tenía certeza de la reacción del nuevo arzobispo. Aliaga evitó tomar partido en un principio, mientras que los dominicos habían enviado informes negativos a Roma y encendían los ánimos en las calles con comentarios contrarios a esta beatificación. El 12 de julio de 1612, se desató la ira de los *simonistas*, al correr un bulo —pronto desmentido—, por el que el arzobispo habría prohibido el culto al padre Simó:

“Turbas desbocadas recorrieron la ciudad lanzando encendidas proclamas contra los dominicos y el arzobispo, de quien se hizo un muñeco, vestido con un roído hábito de santo Domingo y coronado con una mitra de papel, que fue paseado por la urbe a lomos de un enjuto asno, prendiéndosele fuego finalmente ante el palacio episcopal al grito de *Vítor lo Pare Simó a pesar del Archebisbe, que és un frare motiló...*!”⁶²⁴

En 1613, pleno apogeo de su culto, el arzobispo Aliaga envió al Vaticano un durísimo memorial a Paulo V informando del cariz herético de esta devoción y los excesos que de ello se derivaban; este memorial fue trasladado directamente al Santo Oficio, cosa que los valencianos no dejaron de reprocharle en su acostumbrado estilo violento: Aliaga partió entonces a Madrid, donde su hermano Luis, también dominico, era confesor de Felipe III.

Erigido Luis Aliaga en Inquisidor General el año 1619, en medio de constantes enfrentamientos entre los bandos, decidió publicar los edictos prohibiendo el culto al padre Simó que el Duque de Lerma había logrado contener hasta su caída en desgracia. Aunque Luis Aliaga también fue apartado de todos sus cargos a la muerte de Felipe III, dichos edictos, junto a la regulación de los procesos de beatificación de 1626 y 1628,⁶²⁵ hicieron decaer la causa. En el Patriarca se trató el asunto del beato Simó:

“13 de julio de 1619. Congregados en el aposento rectoral los sobredichos collegiales perpetuos, nemine discrepante determinaron se diessen de limosna quando se veatifique el Padre Gerónimo Symon cinquenta libras para ayuda de los gastos de dicha beatificación siempre y quando constara estar beatificado y no de otra manera.”⁶²⁶

3.1.6.2 Las mujeres en la práctica piadosa de la época

También la religiosidad femenina ocupa en este periodo un relevante papel social: una alternativa al matrimonio era el ingreso en un convento, al que se debía llegar con una buena dote para poder entrar; en algunas épocas del siglo, la saturación era tal, que ni siquiera jóvenes de familias

624 Emilio Callado Estela: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII*. (2001) pág. 66. El término “motiló” hace referencia a un fraile lego, que no tiene órdenes sagradas y es destinado a servicios de poca categoría. <http://www.encyclopedia.cat> enero 2012.

625 Ordenaban el transcurso de medio siglo desde el fallecimiento de una persona muerta en opinión de santidad para solicitar su beatificación. Emilio Callado Estela: “Devoción popular y convulsión social en la Valencia del seiscientos el intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó”, en *Estudis: Revista de historia moderna* n° 25 (1999) pág. 301. Transcurrido el plazo, se volvió a intentar, aunque con menor ímpetu.

626 ACCV: *Libro de Determinaciones de la Real Capilla y Colegio de Corpus Christi*, sig. 157 ACC-SF-157 fol.18v. En adelante este documento será citado como *Determinaciones...*

ricas y nobles lograban acceder a conventos y monasterios. Como alternativa, una forma de vida típica de las beatas era el emparedamiento: “Congregaciones de doncellas y viudas que se recluían en una casa contigua a un templo, casi siempre una parroquia, a la que daban vista por medio de una reja o tribuna; obedecían al párroco, se mantenían de su trabajo o del producto de sus bienes...”⁶²⁷. Se trataba pues de un retiro tutelado y mantenido mediante aportaciones de las propias enclaustradas y la comunidad. Las beatas, de diversa extracción social, poseían como rasgo común un bajo nivel cultural y educativo; seguían a menudo la regla de San Francisco, sin faltar entre ellas costumbres de las prácticas quietistas o recogidas. Además, se sometían a penitencias y mortificaciones más propias de las corrientes ortodoxas contrarreformistas.

Un caso próximo al Patriarca, fue el de Margarita Agulló, conocida en el Colegio como *Sor Agullona*. Nacida en Játiva en 1536 y fallecida en 1600, tras hacer voto de castidad, ingresó en la Orden Franciscana Seglar. Conocida por su trabajo de asistencia a los pobres, sus éxtasis místicos y estigmas provocaron la preocupación del arzobispo Ribera, que le dio cobijo en una casa de su propiedad junto al Colegio, entonces aún en construcción. Los documentos de la época dejan entrever cierta controversia:

“Item fray Jayme Sánchez y fray Simón le metían a la dicha Beata las manos por los pechos quando fingía que estava elevada.... Item fray Sánchez dava sus túnicas a la dicha Beata para que se mudasse y las truxesse y fray Bartholomé Simón el cordón, y después quando se ponían el uno las túnicas y el otro el cordón, dezían que no se tenían tentaciones de la carne... Item la dicha Beata Agullona finge que se arroba cada viernes 24 horas siendo esto contra la doctrina de la Santa Madre Iglesia, porque los arrobos no son gracia de hábito ni son tan uniformes.”⁶²⁸

Personajes importantes de la vida religiosa valenciana como el beato Nicolás Factor, san Luis Beltrán e incluso fray Luis de Granada, estudiaron el caso de esta beata, aceptándolo como dentro de la ortodoxia. Al morir en 1600, fue enterrada en el convento de la Sangre de Cristo de los Capuchinos de Valencia, fundado por el propio Patriarca, siendo trasladado su cuerpo al Colegio en 1605.

3.1.6.3 Otros casos de prácticas piadosas heterodoxas en Valencia

Otra importante aportación a la mística valenciana vino de la mano del salmantino Antonio Sobrino, nacido en 1556. Pasó 25 años en Valencia, adonde llegó quizá atraído por el ambiente permisivo que propició Juan de Ribera. Sobrino se graduó en Derecho por la universidad de Valladolid y con 18 años entró al servicio de Felipe II en El Escorial, donde descubrió su vocación, tomando los hábitos de la orden de los Franciscanos Descalzos en 1578. Desde muy

627 A. Domínguez Ortiz: *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: 1973) pág. 321.

628 Es cita de un texto transcrito por Francisco Pons titulado “Sumario de los artículos y resabios de hereges alumbrados que ay contra fray Jayme Sánchez y contra fray Bartholomé Simón, y contra la Beata Agullona.” Se encuentra en el Archivo General de Simancas, Sección Estado, Legajo 188 (428 antiguo) s/f. En Francisco Pons Fuster: *Místicos, beatas y alumbrados...* (1991) págs. 34-35. Nos ha parecido relevante que pese a todas estas acusaciones, el Patriarca protegiera a sor Agullona, perseguida por el Santo Oficio junto a Jayme Sánchez, confesor del Patriarca y de *la Agullona*, de la que escribió una biografía por encargo del primero.

pronto, su tendencia al recogimiento le puso en aprietos con sus superiores: “La facilidad de Sobrino para gustar de espirituales excesos le reportó problemas con sus superiores que trataban de guiarlo por el camino común de la meditación y del rezo vocal”⁶²⁹. Aunque nunca rechazó la vía de la meditación y el rezo vocal, defendió la vida contemplativa a través de la cual acceder a una forma particular de vivencia mística. Tras diversos cargos en el reino de Castilla, fue nombrado Visitador de la Provincia de San Juan Bautista de Valencia en 1597, presidiendo el Capítulo en nuestra ciudad hasta su muerte en 1622. Francisco Pons cita la descripción que el también descalzo Antonio Panes da de Sobrino:

“Y solía dezir, que lo arduo de la vida espiritual no está, no consiste tanto en las asperezas, y rigores, que suelen muchos exercitar, sino en unirse el alma con Dios por Pureza, efectos de amor. Y quando era Prelado, quidava mucho, que los quartos de oración mental no se gastasen en rezar vocalmente, pues no son las palabras, ni los conceptos, los que abraçan con Dios el alma, sino los deseos ardientes, y afectuosas ansias de la caridad...”⁶³⁰

No resulta extraño pues, que Sobrino sea considerado como uno de los principales exponentes de la mística en Valencia durante el siglo XVII. Este religioso dio el sermón en los funerales de Francesc Jeroni Simó, lo que le reportó innumerables problemas con el clero regular: la Inquisición, presionada por el arzobispo Aliaga y los detractores de Simó, lo desterró de la ciudad en 1614. Pudo regresar pasado un año con la intercesión de Felipe III. Su obra “Vida espiritual y perfección cristiana”, escrita probablemente entre 1610 y 1611, es el reflejo del pensamiento religioso arraigado en la mentalidad valenciana y próximo al recogimiento franciscano; fue inspirado por un libro con que Juan de Ribera le obsequió: “Vida del alma”, de Gracián de la Madre de Dios, carmelita próximo a Teresa de Jesús, publicado en Bruselas en 1609:

“...y movido de la autoridad del gran Prelado Don Juan de Ribera, Patriarcha Arçobispo de Valencia de buena memoria, que con grande sentimiento y significación de dolo me embió este libro, y ha dezir viesse quan escurecido estava ya el camino de perfección, y espiritual vida; sentí vehemente impulso, aunque tan flaco, y enfermo de escribir sobre esto.”⁶³¹

El libro de Sobrino pudo ser leído en Valencia, pero no en Castilla, donde fue prohibido por la Inquisición, pese a los intentos continuos de su autor por lograr que se publicara en aquel reino. En él, pone en evidencia la oposición que entre místicos y escolásticos se dio en tierras hispanas: los místicos acusaban a los escolásticos de excesivamente intelectuales y éstos a los místicos de ignorantes.

629 Francisco Pons: *Místicos, beatas y alumbrados...* (1991) pág. 99.

630 Antonio Panes: *Crónica de la Provincia de S. Juan Bautista de religiosos menores de la regular observancia de nuestro padre seráfico S. Francisco*, Valencia, 1665-1666 en Francisco Pons: *Místicos, beatas y alumbrados...* (1991) págs. 100-101.

631 Antonio Sobrino: *Vida espiritual y perfeccion christiana*. Introducción. Cita extraída de: Francisco Pons: *Místicos, beatas y alumbrados...* (1991) pág.112. Desgraciadamente este libro sólo se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. Pensamos que en este contexto, Sobrino con la expresión *significación de dolo* alude a una cierta complicidad del santo con él, en lo referente a su práctica espiritual.

Así pues, el inicio del siglo contempla la desaparición de Juan de Ribera, pero no totalmente de su legado; tanto las tradiciones del Colegio como la espiritualidad de orientación mística tan propia de los valencianos, perviven tras su desaparición, aunque la irrupción de Aliaga en la diócesis trae tensiones y conflictos, a la par que el definitivo desarrollo de los decretos tridentinos. El Patriarca ordenó honrar a estos místicos, con los que mantuvo amistad y a los que defendió en vida: “...el día que se hacen las honras de la madre Sor Agullona, y los días en que se celebraren las fiestas de los Padres Fray Luys Bertrán, y del Padre Maestro Fray Luys de Granada... si la Iglesia santa Católica los agregare en el número de los Santos”⁶³².

3.2 La capilla de música del Colegio (1605-1647)

En el capítulo II de las *Constituciones* se nombra Patrón de la capilla al rector, vicario de coro, sacristán, vicerrector, ecónomo y síndico, todos ellos colegiales perpetuos. En el patronazgo hay también tres colegiales que no deben ser de rango inferior a subdiácono. Ninguno de ellos ostentaba preeminencia en el cargo⁶³³. Antes de comenzar a definir las normas de la Capilla, en el capítulo 3, el Patriarca refleja su pensamiento y el verdadero propósito de la fundación:

“... se debe tener particular diligencia; pues sabemos que Dios nuestro Señor la tuvo tan grande en la vieja Ley con el templo, que avía de ser la traça y modelo de nuevo y soberano templo en que reside, no las tablas de la Ley, ni la urna del Mannà, ni la vara de Aaron, sino el verdadero y bivo cuerpo de Jesu Christo nuestro Señor.”⁶³⁴

En lo que respecta al “perfil” de los aspirantes a capellanes primeros u oficiales, es en el capítulo XXIII que se describe; para ser oficial era necesario ser sacerdote, aunque a los dos evangelisteros y los dos epistoleros les bastaba estar ordenados *in sacris*. Del organista se especifica “que así mismo hallándose Organista con la dicha ventaja de manos y habilidad, pueda ser admitido aunque no esté ordenado de orden Sacro, con que sea Clérigo, y vaya en hábito Eclesiástico”⁶³⁵.

En el mismo capítulo se detallan las cualidades vocales que tanto capellanes primeros como segundos debían tener, y su destreza musical: “... tengan buenas voces, y sean diestros en canto llano, y sepan de canto de órgano (por lo menos) lo que fuere necesario para ayudar en el fabordón, y disposición para aprender canto de órgano... que ninguno de los capellanes segundos pueda ascender a Capellán primero, sino supiere canto de órgano, lo que bastare para

632 Juan de Ribera: *Constituciones...* (1896) cap. LXIII págs. 122-123.

633 *Ibid.* cap. II pág. 2. En María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: IVM, 2007) pág. 43, hay un cuadro con los miembros de la institución.

634 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. III págs.7-8. Analizaremos en el capítulo 6 cómo el tan a menudo mencionado biblismo del santo no respondía simplemente a aficiones personales; pensamos que entronca con la tradición escolástica y neoplatónica que imbuyó la teoría política a partir del siglo XVI y durante todo el XVII en España, aunque la didáctica del discurso mantenido trataba de manera literal los temas, precisamente para alcanzar a justificar la preeminencia de la monarquía católica ante la divinidad entre los pueblos hispánicos y las colonias de ultramar.

635 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXIII pág. 32 nº1.

cantar sencillos, y al órgano...”⁶³⁶. Quedan exentos de esta obligación el Maestro de Ceremonias y dos capellanes primeros considerados devotos⁶³⁷.

El Patriarca ordena los oficios del coro en el capítulo IV, que han sido concisamente enumeradas por José Climent y Joaquín Piedra, dando también las líneas generales de las funciones propias de cada oficio citando las *Constituciones*, e indicando el sistema de distribuciones y salarios⁶³⁸.

Son los siguientes:

1. Un vicario de coro de entre los seis sacerdotes colegiales: vela por el cumplimiento de las tareas y la etiqueta en el coro, nombra sustitutos de capellanes.
2. Un sacristán de entre los seis sacerdotes colegiales: proveerá de todo lo necesario para el tiempo de los oficios y misa. Recordará y prevendrá el calendario litúrgico. Recibe las limosnas, hace pagos y lleva la contabilidad de los gastos de la Capilla en la que se incluyen los pagos de salarios.

Treinta sacerdotes capellanes primeros, entre los que había dos capellanes penitenciarios, que asistían a los presos en la cárcel de la ciudad. Directamente vinculados a la capilla de música tenemos los siguientes oficios:

- Un maestro de ceremonias: vigilaba que el oficio y la misa se dijeran y cantaran con corrección.
- Un maestro de capilla para llevar el compás, elegir y componer la música para la liturgia, decidiendo quién cantaba en cada ocasión y si debía haber ministriles. También estaba obligado a enseñar canto a los capellanes.
- Dos domeros que presidían el coro y decían las oraciones en determinadas ceremonias.
- Dos capiscoles:⁶³⁹ también conocidos como chantres, regían el canto llano. Su función era importantísima, debían ser cantores muy expertos y con buena voz. No hay detalles de la forma exacta de proceder en el Colegio; sin embargo en la catedral valenciana sí hemos encontrado una interesante anotación en las *Deliberaciones capitulares verbales* refiriéndose al capiscol y el *sotcapiscol*: “Que quando todo el coro cante ellos sean los

636 Ídem pág.32 n°2.

637 Ídem. Todo esto lo explica de manera similar María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) págs. 46-47.

638 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs.101-102-103-104-105.

639 Capiscol: 1. Chantre: Dignidad de las iglesias catedrales, a cuyo cargo estaba antiguamente el gobierno del canto en el coro. 2. Sochantre que rige el coro, gobernando el canto llano. Fuente: <http://buscon.rae.es> febrero 2012.

Según Felipe Pedrell:

Chantre: el que en las iglesias catedrales o colegiatas tiene a su cargo el gobierno o dirección del canto litúrgico en el coro...

Capiscol o Chantre: En algunas provincias el sochantre que rige el coro gobernando a los cantollanistas. Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897) voz Chantre.

primeros a entrar, cantar, corregir, encaminar etc. y que quando se canta a coros cada capiscol cante los que toca a su parte.”⁶⁴⁰.

- Un organista que debía ser clérigo y servir en el coro cuando en el oficio no hubiese órgano.
- Cuatro cantores solistas: dos tiples, contralto y contrabajo⁶⁴¹.
- Dos evangelisteros que debían cantar los evangelios de las misas conventuales y dos epistoleros que debían cantar las epístolas de las misas conventuales.

Quince capellanes segundos para el oficio coral: debían tener también variedad de voces y asistir en el coro en los oficios de todo el día, además de:

- Seis infantes: a cambio de dárseles una formación en letras y música, debían ayudar en la celebración de los oficios.
- Dos mozos de coro: a ser posible debían elegirse entre los infantillos. Tenían las mismas funciones que los capellanes, cobrando la mitad de los emolumentos asignados a los segundos.
- Seis ministriles: que acompañarían el oficio y la misa de la manera que se indica en las *Constituciones* y bajo las órdenes del maestro de capilla y el maestro de ceremonias. En las *Constituciones* el Patriarca estableció las festividades en que debían tocar y éstas son detalladas por María Teresa Ferrer Ballester; sin embargo, a través del *Libro de Nominaciones*^h hemos podido establecer que a lo largo del siglos estas festividades se ampliaron. Todo ello lo hemos detallado en el AD VIII-1 *Festividades con Ministriles* y a este haremos referencia cuando sea necesario⁶⁴².

Finalmente, el Patriarca requiere un sacerdote ayudante de sacristán, un asistente o pertiguero que velaba por la seguridad de los sacerdotes, ocho acólitos de veinte años cumplidos que asistían en la misa y oficios, cuatro monaguillos para ayudar en las misas rezadas, dos incensadores, un portero, un campanero y un barrendero.

3.2.1 Las elecciones de capellanes cantores

En las *Constituciones* queda reflejado con todo detalle la oposición a capellanía primera y segunda, de los infantes y los ministriles, desde quiénes eran electores, hasta cómo debían publicarse las convocatorias. Los electores para dichos puestos eran diez: el rector junto a cinco sacerdotes colegiales, el ayudante de sacristán y tres oficiales a elegir entre el maestro de ceremonias, el maestro de capilla, el domero más antiguo y el capiscol más antiguo, tal y como

640 Archivo de la Catedral de Valencia: *Deliberaciones capitulares verbales*, manuscrito s. XVII sign. 301.

641 Véase el apartado 3.3.3 donde se explica el motivo de la ausencia de tenores.

642 Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) págs. 49-52-53-54-55 informa de: maestro de capilla, mozos de coro, domeros y capiscoles, evangelisteros y epistoleros, el organista y los ministriles.

someramente explica María Teresa Ferrer Ballester⁶⁴³; para el acceso del resto de personal del Colegio, el ayudante de sacristán, mozos de coro, acólitos, monaguillos, infantillos y otros, no se colgaban edictos: se elegían los más idóneos entre los aspirantes, manteniéndolos unos días a prueba⁶⁴⁴.

En bastantes ocasiones, tanto acólitos como monaguillos y mozos de coro habían sido infantillos previamente, tal y como el Patriarca deseaba: “Y queremos que estos se tomen de los que hubieren servido de Deputados, los que pareciere más a propósito”⁶⁴⁵. Finalmente, el fundador admite la posibilidad de proveer alguna capellanía sin previa oposición, “no por lo dicho vedamos el recibir alguno en las dichas plaças, sin preceder oposición, ni aver discurrido el tiempo de los edictos...”⁶⁴⁶.

El sistema de elección detallado por María Teresa Ferrer procedente de las *Constituciones* varió ligeramente a lo largo del siglo, a causa de los conflictos que surgieron en diversas oposiciones. De la misma manera que se podía proveer una plaza sin oposición, ésta podía quedar desierta: “... que no aya obligación de proveer las dichas Prebendas de Capellanes primeros, y segundos, ni los oficios anexos a ellas, mientras no se opusiesen personas suficientes para ellas, y para los oficios anexos a ellas respectivamente...”⁶⁴⁷.

A partir de 1624, con excepción de un apunte de 1619 correspondiente a la elección del ministril Joachim Falques, encontramos todos los datos de las elecciones en el *Libro de Nominaciones*⁶⁴⁸; no antes de 1619 y hasta 1624, encontramos la orden de poner *edictos* en el *Libro de Determinaciones*.

Los oficios de domero, epistolero y evangelistero, así como otras actividades, se adjudicaban algunas veces con salario y otras sin él a opositores que accedían por primera vez a una capellanía segunda o a capellanes que veían así la posibilidad de un pequeño incremento salarial, por la vía del *interim* o como gratificación extraordinaria “a beneplácito del Colegio”. Hemos transcrito también cartas de súplica de capellanes que solicitaban un sueldo o un ascenso: en la mayoría de los casos la respuesta de los patronos del Colegio era otorgar una limosna o “ayuda de costa”, sin la posibilidad consolidar derecho alguno. Se encuentran con los salarios en AD VII: ACCV *Capellanes*.

En cuanto al salario, éste no era la parte más gruesa de los emolumentos, pues eran las distribuciones ordinarias y extraordinarias la parte que todos recibían y por ello también se reflejan a veces en los edictos y nombramientos del *Libro de Nominaciones*. Por lo prolijo

643 *Ibíd.* págs. 45-46. La convocatoria de oposiciones, que recibía el nombre de *edictos*, debía publicitarse en el propio Colegio y diversas parroquias de la ciudad, así como las iglesias mayores de determinadas localidades.

644 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXV págs.126-127. Veremos infantillos y ministriles en el apartado correspondiente.

645 *Ibíd.* cap. XIII pág.22.

646 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXV pág.127.

647 *Ibíd.* cap. LXVIII pág.130.

648 ACCV *Libro de Nominaciones* sign. ACC-SF-140. En adelante será mencionado como AD VI: ACCV *LiNo*.

que resultaría, no hemos incluido la transcripción de las hojas de distribuciones, aunque sí aportaremos información sobre las mismas; nos hemos limitado a las de los salarios, pues eran para los mejores músicos y oficiales.

3.2.2 Los emolumentos de los capellanes: distribuciones y salarios

En los capítulos LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV y LXXVI de las *Constituciones*, se detalla la cuantía de las distribuciones, salarios e *interims* de los capellanes, oficiales, ministros, infantes y monaguillos. El Patriarca designa tres tipos diferentes de distribuciones:

1. Distribuciones ordinarias: correspondientes a la misa conventual y horas canónicas que se celebraban en el Colegio.
2. Distribuciones extraordinarias: correspondientes a los sufragios perpetuos instituidos por el Patriarca o posteriores, a cuenta de la capilla, que no se decían cada día sino semanalmente o mensualmente. Podían ser aniversarios, doblas, estaciones, *misereres*, *salves* y *gozos*.
3. Distribuciones adventicias: eran aniversarios, doblas, estaciones, *misereres*, *salves* y *gozos*, todas solicitadas y pagadas por fieles, temporales o perpetuas⁶⁴⁹.

Además de las distribuciones, las calidades de ciertos puestos llevaban aparejados un salario, que se mantuvo según las *Constituciones* y según explica el Patriarca “para que se puedan acomodar los que tuvieren mayor suficiencia, assí en quanto a la voz, como a la pericia del canto...”⁶⁵⁰. Éstos debían pagarse por tercias o por meses, a gusto del capellán; en la práctica siempre se pagaron a todos por tercias, tres veces al año cada cuatro meses.

Los salarios⁶⁵¹, tal y como queda descrito en el capítulo LXXVI de las *Constituciones*, oscilaban entre las 150L del maestro de capilla y el tiple 1º, pasando por las 100L de los oficiales, siendo más bajo el del maestro de ceremonias con 30L. No hay indicación alguna de salarios para los capellanes segundos, aunque tampoco hay prohibición alguna de que se les dé y de hecho en vida del Patriarca ya había capellanes segundos que lo disfrutaban⁶⁵².

649 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) capítulos LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV y LXXVI págs. 130 a 146 inclusive.

650 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXVI pág. 46.

651 Todos ellos se encuentran en María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) págs. 48-49 y cuadros, nº IV-V-VI

652 Al inicio del AD VII: ACCV *Capellanes*, hemos incluido sus emolumentos, con el título AD VII: ACCV *Capellanes. Emolumentos y salarios*. María Teresa Ferrer Ballester en *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) págs. 56-57-58 ofrece una explicación referente a los emolumentos así como tres cuadros —IV-V-VI— pero en el IV hay una errata y en el lugar de los emolumentos de los capellanes segundos se indican mozos de coro y viceversa, faltando los *interims* de los oficios y los emolumentos de los mozos de coro para las distribuciones ordinarias salvo las de días feriados y de primera clase, así como las extraordinarias. Las ordinarias eran como sigue: “... que a cada uno de los moços de Coro se les dê por distribución ordinaria siete dineros a Tercia, siete dineros a Sexta, siete a Nona, y siete a Completas, y ocho dineros a la Missa, y otros ocho a Vísperas. Y en respeto del aumento

En cuanto a las extraordinarias, el Patriarca estipuló "... que a cada uno de los sobredichos moços de Coro se les dè la mitad de todas las dichas distribuciones que señalamos en estos sufragios extraordinarios, y adventicios para los capellanes segundos"⁶⁵³.

De la misma manera que podían dejarse puestos vacantes por falta de calidad en los opositores, podían adjudicarse dichas capellanías primeras sin salario alguno: "Y que no hallándose personas con esta suficiencia, no queremos que se les dèn los dichos salarios..."⁶⁵⁴. Seguidamente prohíbe los aumentos a los capellanes que gocen de los emolumentos descritos, así como dar casas a capellanes a los que no correspondiere. Por cierto que los capellanes con derecho a casa podían ocupar una de alquiler en caso que el Colegio no tuviera, siendo posible ajustar el salario a la baja según la calidad del capellán que ostentare la plaza:

"Antes queremos, y ordenamos, que los salarios se vayan conmensurando con las calidades que se hallaren, en quanto a ser menores. Y que si para la suficiencia del organista bastare una Capellanía, no se le dè salario; y si pareciere que merece algún salario más, se le dè la parte de las cien libras que pareciere, y lo mismo de los demás. Lo qual se entiende estar dicho para el Maestro de Capilla, Domeros, Organista, Evangelisteros, Epistoleros, Capiscoles, Tiple, Contrabaxo, Contralto, que adelante se recibieren..."⁶⁵⁵

La crisis económica se refleja en ciertos vaivenes crematísticos: el que un capellán segundo gane 33L por tercia (como es el caso del contralto Pedro Felipe Peña en 1627) se explica con toda seguridad por la calidad de su voz y empeño. En el caso de los oficios, también en ocasiones se paga menos de lo asignado por el Patriarca. De la misma manera, a veces vemos salarios mayores de lo estipulado, porque se estaban acumulando pagos por dos conceptos.

La primera noticia de *interims* la encontramos en 1614 cuando se paga a Jayme Mas por ejercer de maestro. Hasta 1626 en que se consignan los pagos de *interims* en una sola hoja, éstos se reflejan en un recibo por capellán. En 1627 no constan hojas ni recibos sueltos y en 1628-1629 se siguen emitiendo recibos individuales; es a partir de 1630 que estos se reflejan en una hoja de pago para todos los capellanes, que firman al margen izquierdo.

La regulación de los *interims* se encuentra también en las *Constituciones*, en el capítulo referente a los capellanes enfermos: para el caso de que un oficial enfermara de manera permanente o sin posibilidad de recuperación, se había de nombrar un coadjutor que sucediere al titular a su fallecimiento⁶⁵⁶. Dicho nombramiento se realizaba previa oposición y por los electores que ya

de distribución que señalamos en las festividades sobredichas para los Capellanes segundos, queremos también que se les dè a cada uno de los dichos Ayudantes la mitad destas distribuciones." San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXII n°8 pág. 136.

Las *festividades sobredichas* mencionadas en la cita, son todas las fiestas marianas, domingos, jueves, viernes, sábado, octava Corpus Christi, Misa y Misereres de los viernes, Misa y Salve de los sábados.

653 *Ibíd.* cap. LXXIII pág. 140, hace referencia a las doblas, misas, aniversarios, vísperas de difuntos, estaciones, Misereres, Salves, Gozos, octava del Corpus y Maitines de Semana Santa.

654 *Ibíd.* cap. LXXVI pág. 47.

655 *Ibíd.* cap. LXXVI pág. 48.

656 *Ídem* cap. LXXXI-1, 2, 3 págs 160-161.

hemos mencionado antes. En el caso de no haber persona conveniente para la futura sucesión, la tarea sería realizada por algún capellán en *interim*.

Observando los pagos de salarios año tras año, vemos que la figura del coadjutor no se implementa en ningún caso, nombrándose interinos cada vez que un oficio quedara vacante y sin posibilidad de provisión en propiedad por cualquier razón. Las cantidades que percibían los coadjutores o interinos cada seis meses quedan también señaladas en este capítulo de las *Constituciones*: Maestro de Ceremonias: 10L / Maestro de Capilla: 20L / Domero: 10L / Capiscol: 15L / Evangelisteros y epistoleros: 8L / Organista: 10L. Estas cantidades no solían variar y los capellanes se veían obligados a suplicar por un aumento que casi nunca se lograba: la respuesta más común era la concesión de una *ayuda de costa*, o el establecimiento de un pago suplementario por el tiempo que el Colegio considerase oportuno. En ocasiones los *interims* de los oficios no los realizaban capellanes primeros como cabría esperar, sino segundos.

En relación a las distribuciones, en función de la calidad de la capellanía ostentada y/o los oficios ejercidos, cada capellán primero cobraba como distribuciones ordinarias cantidades que oscilaban entre los 2S de las completas en jueves y octava del Corpus, pasando por una mayoría de horas en que se daban 14D+4D (esto último extra en fiestas de 1ª clase) a algunas mayores de 22D y 16D. Todo ello dependía del tiempo litúrgico y la hora. En cuanto a los capellanes segundos, las cantidades de las distribuciones ordinarias oscilaban entre un máximo de 16D de las completas en jueves y octava del Corpus, pasando por una mayoría de horas a 10S+2D (esto último extra en fiestas de 1ª clase) a algunas de 13D. Las distribuciones extraordinarias y adventicias eran de menos cuantía.

Leyendo las *Constituciones* comprendemos por qué las plazas de primera capellanía se dejaban desiertas si los aspirantes no demostraban extraordinaria pericia, formación y habilidad. Además de la diferencia de salario cuando lo había, las distribuciones de primera capellanía eran casi tres veces superiores a las de segunda; además, muchos de los actos de la liturgia cantada, como el canto de algunos salmos, solos y otros, corrían a cargo de los primeros, lo que les permitía aumentar la distancia salarial con sus compañeros segundos. También se entiende que frente al silencio del Patriarca en relación con el pago de salario a los capellanes segundos, los patronos se inclinaron por otorgarlo, por pequeño que fuese; pese a ello, los capellanes segundos que se sabían merecedores, procuraban opositar a una capellanía primera, ya que incluso sin sueldo, compensaba económicamente debido a las distribuciones.

En 1619 se menciona en el *Libro de Determinaciones* al tiple Xacinto Belloch por otorgársele un salario de 30L anuales “durante su beneplácito”⁶⁵⁷, lo que significa que no era un salario consolidado. Esta forma de pago similar a la limosna la encontramos en numerosas ocasiones entre todos los miembros de la capilla, incluyendo ministriles, infantillos y otro personal. En pocas ocasiones el aumento de salario era grande, como en el caso del tiple Urbes Nassarri, que de 30L pasó a ganar 60⁶⁵⁸. Un caso curioso de salario concedido “a beneplácito del Colegio”,

657 *Determinaciones...* fol. 15 AD VII: ACCV *Capellanes* determinación 1-may-1619.

658 AD VII: ACCV *Capellanes* deter *prima mensis* -1628. Urbes Nassarri era capellán segundo desde 1627 en que llegó al Colegio, poseía media capellanía y al completarla dobló su salario.

lo encontramos en 1635: Miguel Garrigós era capellán segundo sin salario desde 1625 según el *Libro de Nominaciones* y lo encontramos cobrando 29L semestrales de *interim* por cantar la epístola, limpiar la plata y otras cosas desde 1632⁶⁵⁹. Quizá había suplicado para recibir un salario, concedido temporalmente, pero con seguridad su deseo era consolidar algún sueldo, por lo que renunció a la limosna, pidiendo que le pagaran 15 libras por cantar la epístola:

“En la dicha prima mensis determinaron los dichos señores aviendo puesto Mossén Miguel Garrigós una petición en que renunciava a las cinquenta libras que se le dava, si bien estaban a beneplácito del Colegio y se las podían quitar siempre que quisiessen y en que renunciava dichas cinquenta libras le fue admitida la renuncia y también pidió que le diessen 30 libras por cantar la epístola y fue determinado que si la quería dezir por lo que la Constitución dixá que la dicesse o que la dexasse de decir.”⁶⁶⁰

Imaginamos el estupor del capellán al conocer esta determinación: perdía su asignación a cambio de nada. No obstante, el apunte en los salarios de *interims* como limpiador de la plata nos indica que los colegiales perpetuos cedieron de manera disimulada, conscientes de la situación en que dejaban a Garrigós: hacer prevalecer su autoridad mostrando caridad cristiana fue una constante de los patronos con los miembros de la Capilla. El mismo septiembre de 1635, encontramos a Garrigós sirviendo el *interim* de epistolero, con 15L cada semestre 5 libras más que el *interim*, pero en el recibo de diciembre cobra “por la plata”; previamente, en septiembre, se le había concedido el *interim* con las 10 libras correspondientes⁶⁶¹.

En 1638 volvió a reclamar algún dinero, a lo que los colegiales respondieron “... que a mossén Garrigós no se le dé más de lo que tiene y que se le pague lo que se le debe si es assí”⁶⁶². Esta respuesta no debió zanjar el contencioso, porque en julio del mismo año los colegiales hubieron de dar una ayuda “...por una vez tan solamente quinze libras a mossén Miguel Garrigós attento que sirve nueve años la epístola con solo doze libras de salario y a más deso ha hecho por la sacristía trabajos que valen mucho más...”⁶⁶³

Ya comentamos que en muchas ocasiones los capellanes cantores pasaban a realizar algún oficio, como es el caso del bajo Jaime Camps, que aparece en los salarios a partir de 1609 y en 1620 es nombrado en el *Libro de Determinaciones* como domero con 30L anuales, las mismas a las que había renunciado tiempo atrás. También se dan 15L por el capiscolato al tenor Jacinto Ferrando en 1629; en 1635 se le añadieron a este *interim* 15L más haciendo un total de 30L⁶⁶⁴.

659 AD VI: ACCV *LiNo* fol.3v y AD VII: *Capellanes* 1632-33-34-35.

660 *Determinaciones...* fol. 40, determinación 1-ago-1635.

661 AD VII: ACCV *Capellanes interim* 1635-1636 y deter prima mensis sep 1635 en que se le concedían 20L anuales por cantar la epístola, 8 por constitución y el resto a beneplácito.

662 *Determinaciones...* fol.44. AD VII ACCV GaSa/cap 1638 / Garrigós, determinación 1-ene-1638.

663 *Determinaciones...* fol.46. AD VII: ACCV *Capellanes* 1638 / Garrigós, determinación 2-jul-1638.

664 *Determinaciones...* fol. 25. Jaime Camps, deter 20-nov-1620. Jacinto Ferrando era capellán segundo desde 1625. Se puede consultar en el AD VII: Cuadro tenores.

Hay constantes alusiones a la difícil situación financiera del Colegio, e incluso en 1618 se hubo de suprimir un aumento en las distribuciones de los capellanes que había sido concedido por el Patriarca pocos días antes de morir⁶⁶⁵:

“Reunidos en el Aposento Rectoral... determinamos quitar un sueldo cada día de la distribución ordinaria a cada capellán primero, y seys dineros de cada capellán segundo attento que dicho sueldo y seys dineros es distribución extraordinaria y aumento que de palabra señaló nuestro Fundador y Señor cinco días antes que muriesse. Lo qual se entiende no señalara si le dixeran la mucha hazienda que faltava para poner en execución lo que mandaba en sus *Constituciones* y attento que en la Capilla ay falta de oficiales primeros como son maestro de capilla domero capiscol y evangelistero y no ay con que poder proveher alguna de las dichas prebendas si no es cercenando las distribuciones...”⁶⁶⁶

Aunque esta medida debió desagradar a los capellanes, este extremo ya había sido previsto por el Patriarca en el capítulo IV de las *Constituciones* del Colegio y los oficiales síndico y rector lo hacen constar en la determinación. Sólo veinte años después se recuperarían dichas distribuciones:

“Attendiendo también y considerando que en el discurso del tiempo las deudas del Colegio se han extinguido y poco a poco el estado de la hazienda se va mejorando, y aumentando ya por haver cessado las deudas..., ya por vacar algunas capellanías que por no hallarse bozes no se han provehido, viendo que el trabajo del coro es notable deseando el consuelo y alivio de los capellanes primeros y segundos de la Capilla... Determinamos dar como damos cada día a cada capellán primero seys dineros de distribución extraordinaria y tres dineros cada día a los capellanes segundos...”⁶⁶⁷

Seguidamente recuerdan que dicha distribución se añade a la estipulada en constitución, y que tienen el derecho de retirarla si fuere necesario, por lo que los capellanes no podrán considerarla como derecho adquirido. En cualquier caso, y en consonancia con los sínodos y concilios desarrollados tras el Concilio de Trento, explicado en el capítulo 1, para poder cobrar las distribuciones de cada Oficio, se debía asistir con una puntualidad mínima, especificada en el capítulo LXXVIII de las *Constituciones*; a pesar de ello, en 1659 la *Visita* hubo de llamar la atención a Miguel Ferrer, capellán del que no disponemos de información por no ser cantor y que ejercía como vicario de coro entre 1658 y 1682⁶⁶⁸:

“Otrosí, por quanto en el capítulo nº 78 delas *Constituciones* dela Capilla se manda que las distribuciones señaladas no las puedan ganar en manera alguna el Vicario de Choro, Oficiales, capellanes primeros ni segundos, si no fuere hallándose presentes en la Missa al Gloria Patri de el Introito= a las horas de Tercia, Sexta y Nona al principio del Hymno: a Vísperas ala primera

665 Relatado por José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.86, aunque no reproducen la determinación que sigue aquí.

666 *Determinaciones...* fol.5, determinación 10-dic-1618.

667 *Determinaciones...* fol.47, determinación 2-jul-1638.

668 AD VII: ACCV *Capellanes* Miguel Ferrer salarios 1658-1682. A lo largo de los años, alternó el cargo de vicario de coro con el de sacristán.

Antiphona delos psalmos = en Completas ala lición = Y en las Salves y Missereres quando se començaren. Queriendo que el que no se hallare al tiempo dicho aya de perder la distribución de aquella hora o, sufragio y que hayan destar así mesmo asta acabada la Salve quese dize al fin delos Officios dela mañana y tarde sin salir del Choro... Y ahora estamos enterados y es notorio eneste Collegio y fuera de él que el Vicario de Choro que es, no cumple con dichas obligaciones y faltando al Choro ordinariamente, cobra las dichas distribuciones, que el dicho Fundador con dicha calidad y residencia le asignó por salario y aún con expresa privación de ellos en caso de contravención. Por tanto Ordenamos y Mandamos al dicho Vicario de Choro y a sus sucesores que observen y guarden y cumplan la dicha Constitución ... y que no residiendo en el dicho Choro, no lleve ni cobre las distribuciones correspondientes a sus faltas.”⁶⁶⁹

3.2.3 La disciplina y la convivencia en el coro: conflictos, súplicas, pleitos, *marcas* y amonestaciones.

Las *Constituciones* dedican los capítulos LIV referente a las prohibiciones y el LXXXV sobre las penas que las faltas podían acarrear. En principio, las faltas comunes eran resueltas por el vicario de coro que podía reducir el pago de distribuciones hasta en ocho días; si la penalización excedía este plazo, se debía consultar con el rector, el sacristán y su ayudante⁶⁷⁰. En el punto 15 del capítulo LXXXV se especifican las faltas más graves:

“... si algunos vivieren con mal exemplo, como sería teniendo juego en su casa, ò acudiendo a las casa donde se juega; y el que fuere jurador de costumbre; y el que causare escándalo entrando en casa de muger sospechosa, ò teniéndola en la suya; el que anduviere de noche con hábito indecente, ò armas, y mucho más si fuesse dando músicas; y el que se acompañare con legos, infamados de malhechores, ò fuere pendenciero; el que se alargare en beber, de manera que le cause olvido de sí ...”⁶⁷¹

Para ellas se convocaba una junta presidida por el rector y constituida también por el vicario de coro, el sacristán y el maestro de ceremonias, “...los quales juntos en el aposento del Retor le adviertan con toda suavidad y amor de la falta que tuviere en las cosas sobredichas, exortándole, y rogándole que se enmiende della”⁶⁷². El acta quedaba reflejada en el *Libro de Correcciones*⁶⁷³. Un mismo miembro de la capilla o colegio podía ser amonestado tres veces: en caso de no corregirse, otra junta constituida por los seis colegiales perpetuos, los maestros de ceremonias y capilla y el domero más antiguo votarían en secreto a favor o en contra de la expulsión; también esta, como veremos, se apuntaba en el *Libro de Correcciones*, aunque a partir de 1662 dejó de utilizarse debido a que las amonestaciones y expulsiones —sólo hubo dos durante el siglo—, se consignaban en las actas de la *Visita*, quien por otra parte advirtió de la necesidad de apuntarlas

669 *Visita desde 1649 hasta 1788*, sig. ACCV-SF-158 fol.35. *Visita* 23-jul-1659. En adelante este documento será mencionado como *Visita*.

670 San Juan de Ribera: *Constituciones...*1610 (1896) cap. LXXXV n° 3 pág. 171.

671 *Ibíd.* cap. LXXXV n° 15 pág. 175.

672 *Ibíd.* cap. LXXXV n° 15 pág. 175.

673 ACCV, *Libro de Correcciones delos ministros dela Capilla Y Colegio de Corpus Christi 1608 – 1742* sig. ACC-AR/3-183h. En adelante será mencionado como *Correcciones*.

en el libro. Se dieron todo tipo de casos reflejados en la constitución, pero los mencionaremos al hablar de los capellanes si procede, o simplemente quedarán apuntados en los cuadros de las diferentes voces y la transcripción de las amonestaciones en el AD VIII.

Hasta 1662 el *Libro de Correcciones* recoge las amonestaciones que se dieron a algunos capellanes, pocos si tenemos en cuenta que su número ascendía, con épocas de menor número, a unas treinta personas. Los capellanes recibían una amonestación formal tras haber sido reprendidos anteriormente, siguiendo el espíritu del fundador: la corrección de un ministro díscolo se consideraba un deber de los colegiales perpetuos, siempre al objeto de reconducir la situación y un cambio de actitud.

3.2.4 Rafael Barceló: 23 años de polémica, 25 años sin *Visita*. El caso de un capellán instrumentista

El caso de Rafael Barceló debe ser tratado antes del resto de cantores y músicos, debido a que sienta las bases de ciertos procedimientos a seguir en el caso de capellanes que reclamaban salario pese a no poseer voz para ello, debido a que tocaban un instrumento; en años posteriores este asunto se resolvió pagándoles de la asignación de los ministriles, pero él no tuvo tanta suerte y vagó entre la concesión del Patriarca y el rechazo de los posteriores patronos del Colegio. Por ello y por ser uno de los primeros capellanes, relataremos su historia antes que la del resto y separadamente de los ministriles. Servirá también para comprender el sistema de penalización de salarios por faltas al coro, *marcas*, o de comportamiento y las amonestaciones.

Rafael Barceló luchó en defensa de sus intereses durante largo tiempo, y hay muchos datos de lo que sucedió⁶⁷⁴; ya a partir de sep-1605 aparece en las hojas de salarios⁶⁷⁵ como capellán segundo *bajón* cobrando 29L 3S 4D. En 1606 asciende progresivamente a 33L 6S 8D hasta 1610 en que se le aumenta a 43L 6S 8D. En 1612 desciende a 16L 13S 4D hasta la primera tercia de 1614 que es la última en que le vemos en las hojas de salarios.

A partir de 1615 aparece como capellán primero en las hojas de distribuciones, que sigue cobrando hasta su muerte con las variaciones propias de la residencia en el coro. Procedía de una familia de músicos gerundenses, pues un hermano suyo era capellán y también instrumentista, en la catedral de Orihuela⁶⁷⁶. En 1623 estuvo en Valencia y tocó en la capilla: "... a mi hermano Joan Barcelón, por el tiempo que ha tañido en la Capilla...5L"⁶⁷⁷.

El 1 de julio 1638 aparece su caso en el *Libro de Deteminaciones*: "... se den treynta libras por una vez tan solamente de ayuda de costa a Mossén Rafael Barceló baxón por haver tañido el

674 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) p.p.nº12 pág. 86. Indican: "... ingresó en 30 de Abril de 1606 siendo aún clérigo, como ministril tañedor del instrumento llamado bajón...". Añaden que era ministril, pero aunque de hecho era instrumentista, no perteneció ni cobró con el grupo.

675 AD VII: ACCV *Capellanes* Salarios1605-III (los números romanos corresponden a la tercia)

676 Esto lo comprobamos en el *Libro de Nominaciones*, en el que se le remitieron a Orihuela los edictos de 15 de enero 1625. Quizá en 1623 pasó por Valencia de camino a esta localidad.

677 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 1-may-1623.

baxón 33 años con sola la capellanía sin salario alguno”⁶⁷⁸. Ello no significa que no cantara, pero probablemente su voz no mereciera salario por sí sola. Lo que parece claro es que el salario de los primeros años debió ser concedido “a beneplácito” del Patriarca que aún vivía.

La crisis económica propiciaría su pérdida, aunque probablemente se trató de mantener y de ahí la bajada de 1612: quizá la necesidad de voces dio al traste definitivo con sus emolumentos en 1614. Desde 1615 hasta 1638 en que se le da una ayuda, cobró las distribuciones como capellán primero. Tras la ayuda recibida en 1638, la *prima mensis* de julio 1639 dice: “... se determinó, nemine discrepante, que a mossén Barceló se le diessen quinze libras de salario y que había de renunciar a todas las pretensiones que tenía contra el Colegio y que si no se contentava con las quinze libras que lo pleytease. Nolas quiso aceptar”⁶⁷⁹. No se avino pues, a esta oferta, pero siguió reclamando su salario. En agosto de 1641 se alcanzó un acuerdo:

“...se dieran a mosén Barceló veynte y cinco libras de salario en cada un año por cualquier pretensión que tenga contra el Colegio y en particular por la pretensión y pleyto que tantos años ha tenido con el Colegio pretendiendo se le devían treynta libras porque dezía havérselas ofrecido dicho Colegio quando le proveyó la capellanía primera y por estar su justicia dudosa por bien de para yr atajar pleytos se le ofrecen dar dichas 25 libras en cada un año con que renunciase a cualquier derecho que por dichas razones pudiesse pretender.”⁶⁸⁰

De nuevo el Colegio se hace de rogar y retrasa esta decisión muchos años, desde que en 1615 fue nombrado capellán primero. Tanto se alargó la reclamación, que no disfrutaría de este sueldo más que unos pocos años, pues tras la segunda tercia de 1647, Barceló desaparece probablemente por haber fallecido. Mientras tanto, en 1645 solicitó jubilarse, pero se le emplazó a hacer el requerimiento a través de la *Visita*⁶⁸¹; sin embargo, este asunto era ya objeto de conflicto con el arzobispo desde hacía tiempo, y probablemente el Colegio sabía que no habría *Visita* tan fácilmente, lo que nuevamente le permitió ejercer su autoridad inquebrantable.

Barceló mantuvo el pulso con los Colegiales, y parece que durante la segunda mitad de 1645 no ejerció las funciones de bajón correspondientes, por lo que fue sancionado: “... no se pagase a mosén Barceló la tercia de su salario del ultimo de Deziembre por no haver tañido el baxón

678 *Determinaciones...* fol. 46, determinación 1-jul-1638. Corroboramos el pago consultando el AD VII: ACCV *Capellanes* 1638, en los que hemos incluido todos los recibos, súplicas y otros relacionados con los capellanes. En dicha página transcribimos la carta de pago que da curso a esta determinación.

679 *Determinaciones...* fol. 53, determinación *prima mensis* jul-1639. Por *prima mensis* se entiende la reunión que debían celebrar el primer viernes de cada mes el rector, vicario de coro, maestro de ceremonias, maestro de capilla, el sacristán y su ayudante, un domero y un capiscol. No debía durar más de un cuarto de hora y se trataban todos los problemas de etiqueta, mayores o menores y el cumplimiento de las *Constituciones*. Cada miembro de esta junta abordaría los temas que le concernieren. Ver San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXXIV, págs.167-168-169.

680 *Determinaciones...* fol. 68. AD X: ACCV *Capellanes*, determinación 9-ago-1641.

681 *Determinaciones...* fol. 87, determinación *prima mensis* jun-1645. La *Visita* era una inspección del contenido material de toda la fundación, así como de las costumbres del Colegio y Capilla, que debían mantenerse conforme a las *Constituciones*. Según palabras del Patriarca: “Porque la *Visita* que se hace en las Congregaciones, redunda gran beneficio en ellas, assí para la guarda de las *Constituciones*, como también para el provecho, y honor de los que hacen fielmente sus officios.” *Constituciones*, cap. LXXXIV, págs.167-168-169.

estando con salud”⁶⁸². En sustitución fue el ministril Falques quien hubo de tocar, recibiendo 12L⁶⁸³. En la *prima mensis* de noviembre 1646 encontramos a Barceló enfermo y a Falques de nuevo sustituyéndole: “... que Joachim Falques Sacabuche toque el bajón mientras mosén Barceló convalece de su enfermedad y que se le den 12 libras por el trabajo...”⁶⁸⁴. Desde esa fecha hasta segunda tercia de 1647 incluida, Barceló sigue cobrando salario, aunque menor y finalmente desaparece.

Del transcurso de sus cuitas ha quedado un memorial que escribió para la *Visita*, aunque no está fechado. Se encuentra una caja junto a diferentes memoriales de exámenes y otros asuntos publicados por Piedra, como veremos. Lo hemos insertado junto a las hojas de los salarios⁶⁸⁵ para comodidad del lector, pues al tiempo que se provee de los datos en este texto, en el otro volumen se pueden también comprobar nombres los detalles.

Algunos asuntos de dicho documento no los analizaremos aquí, sino en el momento o capítulo en que al asunto le corresponda. El memorial no está fechado pero colegimos que fue hecho en 1624: en la determinación de 3-jul-1638⁶⁸⁶ se menciona que Barceló llevaba 33 años en el Colegio, es decir desde 1605. En su escrito indica que lleva 19 tañendo el bajón, “obligándole también a cantar y psalmea en el choro como los demás capellanes...”⁶⁸⁷, siendo por tanto el año 1624. Comienza recordando que ha dejado ciertas ofertas, una de ellas en la Seo valenciana, otra en la de Cuenca, “...y la última en su propia tierra y patria Girona siendo llamado en el año 1614 del obispo y cabildo della con un canonicato con obligación de regir la plaça de maestro de Capilla y enseñar a los infantillos de choro...”⁶⁸⁸. Alegando su amor por el Colegio, explica que decidió solicitar una capellanía primera, manteniendo su salario de 50L.

El rector Cortel le contestó afirmativamente en abril de 1615, otorgándole un salario de 30L; relata cómo agradeció el nombramiento e incluso cómo él mismo fue felicitado. Sin embargo, al llegar mayo no cobró y al reclamar se le respondió que los electores debían volver a reunirse por un defecto de forma: sucedió que en la elección, de la que no se conserva acta, no estaban presentes el maestro de ceremonias, el capiscol y el ayudante de sacristán como rezan las *Constituciones*, por lo que hubo de repetirse. Se proveyó así la capellanía primera pero no las 30L, por no ser potestad de los capellanes de coro electores, sino de los colegiales, con el

682 *Determinaciones...* fol. 93. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación *prima mensis* dic-1645. Todo lo concerniente a la obligación de residir en el coro para cobrar los emolumentos emana de los decretos tridentinos y está muy bien desarrollado en las *Constituciones* cap. LXXVIII págs. 149 a 156.

683 Está en la misma determinación, pero no hemos encontrado albarán ni recibo alguno.

684 *Determinaciones...* fol. 97, determinación *prima mensis* nov-1646.

685 Concretamente tras los salarios de 1624, pues creemos que esa es la fecha del memorial.

686 *Determinaciones...* fol. 46. AD VII: ACCV *Capellanes* deter. 3-jul-1638.

687 ACCV, Sacristía I-6-8-89: “Memorial de mossén Raphael Barceló para los Señores Visitadores del Colegio de Corpus Christi.” Sin fechar ni foliar. AD VII: ACCV *Capellanes* 1624, Memorial Barceló-1.

688 Ídem.

argumento de falta de dinero. Barceló siguió reclamando, alegando que los colegiales perpetuos habían provisto ya algunas capellanías, como le había ofrecido el rector:

“... que su Merced en nombre del Collegio no podía engañar a nadie por quanto con su palabra avía hecho perder al dicho suplicante su comodidad en su patria ya esto respondió que ya vehía que tenía razón que si quería que ellas diesse de su bolsa las daría y así por quanto desde entonces han provehido los collegiales perpetuos algunas capellanías salarios y ayudas de costa...”⁶⁸⁹

Lo cierto es que el ascenso no le había beneficiado, atendiendo a los números: como capellán segundo ganaba 130L de distribuciones+50L de salario, y con la capellanía primera trabajando más, ganaba 182L de distribuciones con el riesgo de perder una parte, ora por faltar ora por *marcas*, siempre posibles. A continuación relata cuatro agravios que en su descripción dan noticia de la vida en capilla, como veremos durante este capítulo. Uno de ellos hace referencia a la residencia en el coro, pues se le marcó por faltar a un sermón a lo que él alegaba que las *Constituciones* no consideran este extremo; es cierto que el caso del sermón no es mencionado, pero el problema es que en el contexto de la liturgia significaba faltar, aunque fuera de manera parcial y ello sí está contemplado en los puntos 1 y 2 del capítulo LXXVIII de las *Constituciones*⁶⁹⁰.

Otras dos *marcas* provienen de un conflicto con el organista, que trataremos en detalle más adelante: pensamos que la *marca* era justa también ya que se trata de una falta reflejada en el n° 5 de dicho capítulo LXXVIII, incluyendo una cita del Concilio Basiliense que ya conocemos por el AD I *Trento Sínodos*: constituía falta mover escándalo en el coro, tal y como diferentes concilios y sínodos posteriores a Trento reflejan explícitamente. Esta falta fue rebatida por el capellán de forma violenta como él mismo reconoce, lo que le valió una marca más, también reglamentada en el capítulo LXXVII: “Y que no se permita en manera alguna quexa del tal marcado; antes si alguno moviere ruydo, pretendiendo ser injusta la dicha marca, sea reprehendido, y marcado, conforme al término que huviere tenido quexarse.”⁶⁹¹ Además de la *marca*, su comportamiento le valió una corrección:

“... porque haviéndole marcado el vicario de choro por no querer tañer el baxón al órgano formando la cédula en la sacristía... dixo a mossén Andrés Puig sacristán “boto a Dios que esta es la más injusta marca que jamás sea hecho enel Collegio” y la tengo de publicar por tal por toda Valencia, a lo qual respondió que era assí pero que lo dixo con cólera...”⁶⁹²

689 ACCV, Sacristía I-6-8-89: “Memorial de mossén Raphael Barceló...” s/n. AD VII: ACCV *Capellanes* Memorial Barceló-2 1624.

690 San Juan de Ribera: *Constituciones*...1610 (1896) cap. LXXVIII pág. 150. En el punto 1º se especifica con claridad el momento en que se debe estar presente cada hora para cobrar. En el 2º se aclara todas aquellas actividades que no pueden ser alegadas para ausentarse del coro. Barceló en su escrito no ofrece excusa para su falta al coro.

691 *Ibíd.* cap. LXXVII n° 2 pág. 148.

692 ACCV *Correcciones* fol.4v.

Por la misma amonestación, sabemos que había dirigido una carta al maestro de capilla de la catedral de Lérida criticando el funcionamiento del Colegio, relatándole la rebaja salarial y recomendándole que no se presentara. Este músico desconocido vino a Valencia pero finalmente regresó sin oponer por el ambiente enrarecido que encontró, tal y como relatan Climent y Piedra⁶⁹³.

Concluimos que Barceló fue tratado injustamente en lo referente a su salario, porque buscó sin titubear el enfrentamiento con sus superiores como medio para resolver el incumplimiento del que fue víctima; los colegiales perpetuos demostraron una autoridad basada en relaciones estrictamente jerárquicas, acorde a la mentalidad del antiguo régimen: jamás harían reconocimiento de derechos a un inferior en rango, antes bien las reivindicaciones se resolverían con pagos “a beneplácito” o no se resolverían.

Para finalizar con el caso de Barceló, creemos que no tuvo la oportunidad de defender sus derechos frente a los visitantes debido a que entre 1624 y 1647 en que falleció, no se produjo *Visita* en el Colegio⁶⁹⁴. El conflicto surgido entre el Colegio y el arzobispo radica quizás en la naturaleza de la fundación, ya que siendo privada, el Patriarca reservó a su autoridad quién debía realizarla; al tiempo, el carácter intransigente y altivo del arzobispo Aliaga impidió el establecimiento de unas relaciones normales.

3.3 Los capellanes cantores: voces y trasiego de cantores en este periodo. Tesituras y funcionalidad de las mismas en la organización coral

Queremos analizar ahora el paso, frecuencia y cantidad de capellanes cantores del Colegio: los que opositaban a las plazas de domero, evangelistero y capiscol no aparecen siempre con especificación de la tesitura de su voz. En las ocasiones en que se ponían edictos para estos oficios no se indicaba tesitura ni tipo de voz, aunque cantaban y para ello se les había examinado tal y como mandan las *Constituciones*. Una minoría no desempeñó oficio alguno ni cobró salario, por lo que sólo sabemos de ellos por las distribuciones y con suerte la nominación.

De algunos oficiales desconocemos su voz, aunque en cualquier caso aparecen en las hojas de salarios por hacer un oficio, o como mínimo en las de *interims*. Según las *Constituciones*⁶⁹⁵, todos debían tener habilidad en el canto llano y para ser capellanes primeros, nociones de canto de órgano; la entrada y salida de todos los cantores y oficiales se puede consultar en los cuadros por tesituras y de oficios⁶⁹⁶, limitándonos aquí a los asuntos y casos de más interés de cada cuerda.

693 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs.86-87 y p.p.nº12

694 El asunto de la *Visita* se trata en el capítulo 4.

695 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXIII pág. 31.

696 Cuadros de cantores y oficios en dos etapas: 1605-1647/1648-1706. AD VII: ACCV Cuadro capítulo 3 (Tiples, contraltos, tenores, bajos).

3.3.1 Tiples

El primer tiple era el cantor mejor pagado de la capilla, con 150L y casa⁶⁹⁷. Estas voces debían ser muy buscadas porque son las que más movimiento registran: entre 1605 y 1647, 19 triples pasaron por el Colegio, aunque algunos sólo estuvieron un año e incluso menos tiempo. De los 17 triples, 10 residieron en la capilla entre 4 meses y dos años, y sólo dos de ellos fueron acreedores del máximo sueldo de 150L: Martín Sarnes, el primero de todos ellos (1605-1607) y Florián García, en la última de sus tres estancias. Además, solamente dos fueron capellanes primeros: Martín Sarnes y Francisco Otal, con 100 libras.

Entre los más longevos se encuentra el tiple navarro Gerónimo Ximénez, que pasó 42 años en nuestra capilla, y hubo de ser amonestado en 1636 por jugar: "... que por jugar todas las noches se hacía enfermo alas mañanas faltando asu residencia del coro como constará en las libranças..."⁶⁹⁸. Sin embargo permaneció muchos años en el Colegio sin crear más problemas, pues falleció siendo aún capellán cantor en activo el día 31 de enero de 1667⁶⁹⁹.

Años atrás, en 1629, también el tiple Urbes Nassarri hubo de ser amonestado por jugar y endeudarse en lugares públicos "...con grande escándalo y mil varatas y trampas que de cada día salen acudiendo al Colegio con grande escándalo no solo delos del Colegio, pero de todos los quele conozen teniéndole por tramposo y no fiando dél faltando por esto a su obligación y officio..."⁷⁰⁰; ese mismo año, el 23 de mayo de 1629 marchó del Colegio. Dice el *Libro de Nominaciones*: "Fuese a Cuenca y está acomodado allí. Consta por carta suya de 30 de junio 1629 al Colegio de Corpus Christi"⁷⁰¹.

3.3.1.1 Capellanes castrados en la capilla. El caso de Francisco Otal

El resto de los triples cobraba muy variados salarios de entre 30L y 100L anuales, siendo lo más común entre 30 y 60 libras. Algunos, como el *capón* Joan Romero y Baltazar Torremocha⁷⁰² no lo tuvieron desde el principio, y otros como Jusepe Gil comenzaron con 30L para ir incrementándolo. Entre los primeros que pasaron por el Colegio, encontramos a Francisco Otal, que llegó en abril de 1609 para marchar durante la tercera tercia de 1610; el salario desvela la calidad de su voz, pues cobraba 100 libras. Por su apellido colegimos que venía de Aragón, y

697 Para ver los salarios lo mejor son las hojas del AD VII: ACCV *Capellanes*. También se indica en el *Libro de Nominaciones*, pero a menudo se pagaba menos de lo ofrecido.

698 *Correcciones delos ministros dela Capilla Y Colegio...* fols. 24r-24v. AD VII: ACCV *Capellanes* 1636/ Gerónimo Ximénez.

699 AD VI: ACCV *LiNo* pág. 42, margen izquierdo del nombramiento.

700 *Correcciones delos ministros dela Capilla Y Colegio...* fols. 2v-3r. AD VII: ACCV *Capellanes* 1629/ Urbes Nazarí. Su nombre aparece escrito de diferentes maneras: Orbes Nassarri, Urbes Nazarri o Nazari. Lo nombraremos Nassarri por su similitud con Nassarre.

701 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 3v, edictos 1627 margen izquierdo.

702 Precisamente este pobre capellán recibió 20L de ayuda en 1640 por no disfrutar de salario alguno. AD VII: ACCV *Capellanes* 1640/recibo 21-feb-1640.

una vez marchó de Valencia debió dirigirse hacia Sevilla o directamente a tierras americanas, donde lo encuentra Robert Stevenson anotado en las actas capitulares de la catedral de Sucre ¡como castrado!:

“El primer castrado en los dominios coloniales de España parece que fue Francisco de Ota, que después de cantar en la catedral de Guamanga en 1614 fue contratado en La Plata (actualmente Sucre) en 1618. Véase catedral de Sucre, AC II (1616-1619) fol. 266 (3 de agosto de 1618). Pero la opinión española siempre fue por detrás de la italiana por lo que respecta a la aceptación de los *castrati*.”⁷⁰³

Gracias de nuevo al *Libro de Correcciones* corroboramos la preocupación y el interés que las voces de tiple suscitaban: el valenciano Florián García⁷⁰⁴, había sido infantillo del Colegio entre el 29 de marzo de 1626 y el 7 de enero de 1627: al llegar tenía once años y no consta como capón. No se especifican las razones de su marcha, pero al inicio de 1627 debía tener aún doce años; es inevitable preguntarse si no sería castrado en aquellas fechas.

Lo cierto es que con 19 años, lo volvemos a encontrar en el Colegio⁷⁰⁵, sin mediar edictos, oposición ni nombramiento: entre 1633 y 1635 fue capellán segundo con 30L anuales que aumentaron hasta 50⁷⁰⁶, desapareciendo hasta septiembre de 1636⁷⁰⁷ en que ingresó como capellán primero con 80L anuales, marchando de nuevo a los 2 meses y 2 días. Estas idas y venidas, así como algunas ayudas recibidas, muestran a un cantor con expectativas de hacer carrera profesional. Debía tener buena voz porque el 7 de marzo de 1641 vuelve a ingresar sin oposición ni edictos, esta vez con una capellanía segunda, pero con las 150L de salario reservadas al tiple primero.

Sin embargo Florián buscaba un tipo de vida más cortesano que monacal, porque en octubre de ese mismo año fue amonestado por salir de caza con demasiada frecuencia, faltando a sus obligaciones en el coro, y además “... sele yva perdiendo la boz, y que los que le oyen y entienden de música dizen había perdido tres, o quatro puntos della por ser ejercicios de mucha fuerça y acalorarse. Y se le advirtió no fuese a caza, ni hiziesse ejercicios con los quales perdiese la boz porque el Colegio no había de pasar por ello...”⁷⁰⁸.

En sólo seis meses el primer tiple de la capilla había abandonado el cuidado de su voz hasta lo que parece indicar el descenso de entre una tercera y una cuarta. Si tenemos en cuenta que, en

703 Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas* (Madrid: Alianza Música, 1992) pág.259 np.102.

704 AD IX: ACCV *Asiento-infantillos* fol.8v pág.10 de la transcripción.

705 En 1632 era cantor en la catedral de Valencia: “6 de març 1632. Nominació de cantor tiple Florià García ab salari de 100L” en *Salarios 1605-1810*. ACV, manuscrito sig.1631.

706 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 8v, sep-1634. Sólo consta este aumento, y no el nombramiento de 1633, que conocemos por las hojas de los salarios. En 1633 y 1635 recibe dos ayudas de costa y un pago a su padre, por lo que colegimos que tenía la aspiración de ganar más dinero y por ello marchó. AD VII: ACCV *Capellanes* 1633/ Recibo 26 mar y 1635/Recibos 26 mar – 3 oct.

707 AD VI: ACCV *LiNo* fol.9r, edictos y nominación 8-sep-1636.

708 AD VII: ACCV *Capellanes* 1641 / Amonestación Florián García 7-oct-1641.

general, se reprendía a los capellanes de manera oficial tras muchos avisos previos, nos da la impresión que la voz de este tiple suponía una inversión demasiado elevada como para esperar a que estuviera completamente arruinada. En cualquier caso, aquella amonestación no debió agradar a Florián, porque al finalizar esa misma tercia de diciembre desapareció definitivamente.

A partir de esta fecha, la necesidad de tiples obliga a los colegiales a tomar decisiones extraordinarias. Aunque no se convocan oposiciones hasta 1645, el Colegio alega en 1644 no poder encontrar estas voces para incorporar de manera regular a dos infantillos:

“En dicho se determinó que a Juan Montañés tiple infantillo se le añadiesen 5 libras de salario a las 30 libras que tiene por quanto habiendo puesto edictos el Colegio para tiple aún no se ha hallado. Y este con otro infantillo suplen la falta de tiple. Y como no es aun de suficiente disposición para proveherles en segunda capellanía por esto el Colegio le añadió este salario forzado de la necesidad de tiples.”⁷⁰⁹

Juan Montañés también era capón; pensamos que —aún en pleno retroceso económico—, el Colegio prefiere hacer uso de los medios disponibles y evitar así el gasto que supone la convocatoria de oposición y el pago de salarios a tiples profesionales. Parece clara la preferencia por la voz del cantor castrado para los registros agudos, que tenía un peso indiscutible en la elección.

Montañés, turolense de Mosqueruela, había llegado al Colegio en 1642 procedente de la catedral valentina: “...ofreciole el colegio darle treinta escudos(=30L) cada un año por ser muy diestro ybuena voz”⁷¹⁰. Sin embargo, ésta no acabó de agradar en el Colegio y así se hace constar el día en que, por segunda vez, se le aumentó el salario para cantar de tiple en la Capilla sin hacerle capellán: “Se determinó que a Juan Montañés se le añadiesen 10 libras de salario además de las 35 que tiene, porque no se hallan tiples y con esto se ofreció de no tratar de acomodarse en otra parte que por no tener suficiente cuerpo no se le dio capellanía segunda”⁷¹¹.

Seis meses después Montañés regresó a la Seo. En el libro de los infantillos podemos consultar los diversos pagos a cuenta que recibió, y comprobamos que se le trató con generosidad. Cuando en 1645 se decidió convocar la oposición para tiple, la opción del Colegio parecía ya ser favorable al ya conocido capón Joan Romero, pues de Montañés se indica: “... que se pague a Joan Montañés tiple 15 libras que se le ofrecieron quando se pasó de la Seo al Colegio por infantillo por tener poco cuerpo”⁷¹².

709 *Determinaciones...* fol. 82. AD IX: ACCV *Infantillos prima mensis* mar-1644. En la transcripción del documento, pues el original desapareció, pone el nombre Francisco Muñoz, pero se trata de una errata ya que Muñoz estuvo en el Colegio entre 1681-85, como se puede comprobar en el *Asiento de los infantillos*. Ver también AD VII: Cuadro Tiples.

710 AD IX: ACCV *Asiento-infantillos* fol. 22v, pág.25.

711 *Determinaciones...* fol.84. AD IX: ACCV *Infantillos* determinación 4-dic-1644.

712 *Determinaciones...*fol.87. AD IX: ACCV *Infantillos* determinación prima mensis de junio 1645.

Romero, que enseñó las danzas a los infantes desde 1642 hasta su salida o fallecimiento en 1650⁷¹³, procedía de Galve, en la provincia de Teruel, e ingresó el 19 de abril de 1635; en el apunte se le menciona como capón, por tanto debía tener como mínimo once o doce años. Con seguridad era él el *otro infantillo* que suplía la falta de tiples en la capilla y fue el elegido para ocupar la capellanía segunda de tiple en 1645. Como en algún otro caso, los edictos y la provisión no se anotaron en el *Libro de Nominaciones* sino en el de *Determinaciones* y dice simplemente “... que se pongan edictos para una capellanía segunda de tiple sin salario, pusiéronse jueves a 6, eligiose a Joan Romero”⁷¹⁴.

Entre 1641 y 1645 no hay cantores con voz de tiple a excepción de Gerónimo Ximénez, uno de los capellanes más antiguos del Colegio en aquél momento que además era capellán segundo. Nunca sobraron los cantores en nuestra capilla, en parte a causa de la crisis económica, pero también por el propio interés de los Colegiales Perpetuos de rentabilizar al máximo los ingresos evitando aumentar el gasto.

3.3.1.2 Falsetistas y castrados: realidad de las voces de tiple masculino adultas durante el siglo XVII

Josep Maria Gregori aborda el problema de las diversas acepciones para las voces agudas durante el siglo XVI. El autor analizó una extensa y variada colección de fuentes documentales procedentes de la capilla papal en las que pudo comprobar la demanda de cantores hispánicos, que se caracterizaban por utilizar un falsete único entre los cantores europeos, solo superado por la artificiosidad de los *castrati* con la llegada del Barroco. Así, mediante el estudio de diferentes obras musicales de la sede vaticana, ha podido determinar que los términos *Cantus*, *Superius* y *Sopranus* de aquel repertorio, no eran sinónimos: “Las catas efectuadas a tal efecto en dicho repertorio revelan una gradación de ámbitos entre las diversas partes conservadas bajo aquella triple terminología, siendo el usual del *Cantus* el comprendido entre Re3-Sol4, el de *Superius* entre Sib2-Mib4, y el de *Sopranus* entre La2-Do4 (en algún caso hasta Re4)”. En nota al pie correspondiente aclara: “...Sugerimos aquí esta hipótesis, en base a la observación de las diferencias de tratamiento que reciben estas tres partes agudas de la polifonía en la obra litúrgica de Cristóbal de Morales”⁷¹⁵.

Gregori explica que estas voces eran realizadas por cantores españoles, capaces de utilizar además de su registro natural un voz de falsete de cabeza, recurso técnico que habían quizá desarrollado por “...la necesidad y conveniencia de reforzar las partes agudas de la polifonía

713 AD IX: ACCV *Infantillos* deter 1642-1650 y AD VII: ACCV *Capellanes* 1645 a 1650. En 1651 lo relevó otro infante por estar Romero enfermo, lo que nos hace pensar que falleció, aunque no se menciona

714 *Determinaciones*... fol. 85. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación prima mensis abr-1645

715 Josep Maria Gregori: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito de Renacimiento al Barroco” en *RMS* vol. 16 nº 5 del *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones* (1993) pág.2774 y n.p. 16. Dado que está muy alejado de las extensiones que ofrecemos en nuestro estudio de las *Danzas*, pensamos que quizá no ha tomado como Do4, el mismo Do que tomamos en nuestro estudio, que es Do bajo el pentagrama en clave de Sol. Ver cap. 7.3.2.1.

interpretadas por los tiples escolanes de nuestras catedrales, quizás con el objeto de contrarrestar la potencia sonora de los ministriles y lograr así, un mayor equilibrio tímbrico.” Seguidamente el autor cita varios ejemplos de falsetistas de la época en Italia, como Bido d’Asti, “que cantaba indistintamente las partes de soprano y de bajo”⁷¹⁶.

Lógicamente, en España estos usos permanecerían vivos al menos hasta la completa generalización de los castrados, y con ellos el cambio que con el Barroco condujo hacia la polarización tímbrica. Los falsetistas fueron en realidad, los primeros cantantes virtuosos: “Dentro de este contexto estético del Manierismo es necesario destacar la importancia de la aparición del virtuosismo vocal, por la incidencia que tuvo en el propio desarrollo y en la configuración tímbrica de las voces que interpretaban, e improvisaban, las partes agudas de la polifonía”⁷¹⁷.

En España a la voz de soprano —vocablo italiano que procede de *sopra*, encima— se le llamaba *triple* ya en el siglo XVI. Dice Covarrubias de la voz Tiple: “Díxose así, quasi triple, porque en rigor la música tiene tres voces acordadas, baxo, tenor, y superano, que es el tiple, y por ser tercera voz en orden, se dixo triple”⁷¹⁸. Todo indica pues, que el vocabulario de la polifonía hispana, reposa sobre la idea de un canto llano al que se añaden dos voces superiores, siendo la tercera el tiple. Analizaremos en nuestras *Danzas* de Comes, las diferencias entre los dos tiples del primer coro, así como el del segundo, tratando de identificar posibles diferencias de extensión vocal entre ellas.

Parece que el registro único de los falsetistas, iría progresivamente cayendo en desuso a medida que se imponían los nuevos estilos, en los que se prefería la voz mixta,

“... en detrimento del modelo tímbrico monocolor de los falsetistas. Su decadencia tímbrica se acentuó a partir de la adopción de los nuevos presupuestos formales y, especialmente, semánticos del “stile nuovo” florentino: las técnicas *da gorga* no podrán mantenerse ni adecuarse a aquella *nobile maniera di cantare* propugnada por G. Caccini en *Le nuove Musice* (1601)”⁷¹⁹

Los castrados españoles fueron sustituyendo a los falsetistas, siendo Giacomo Spagnoletto el primero en llegar al Vaticano en 1562, seguido de otros grupos enviados por Bartolomé Escobedo y Tomás Luis de Victoria; poco a poco, fueron los italianos quienes dominaron el

716 Ibid. pág. 2775. La referencia a Bido D’Asti procede de Josep Maria Llorens: «La parte del Cantus o Soprano en la Capilla Pontificia», en *AM* vol. 42 (1987).

717 Ibid. pág. 2777.

718 Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española 1611* <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> enero 2015.

719 Josep Maria Gregori: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica...” en *RMS* vol. 16 (1993) pág.2779.

panorama musical, tras las primeras décadas del siglo XVII. Ello está en perfecta consonancia con la difusión de *Le Nuove Musice* de Caccini a partir de 1601:

“La crítica de Caccini hacia las *voci finte* de los falsetistas adquiere ya un carácter frontal: la emisión forzada en la zona aguda —“massimamente nelle voci finte spesse volte deviene acuto, e impatibile all’udito come in pù occasioni ho udito io”— nunca podrá proporcionar los matices expresivos (*esclamazione, crescere e scemare la voce*) que propugna en su nuevo ideario estético...”⁷²⁰

Además de esto, sabemos por Gregori que al menos en el Vaticano —muy probablemente los reinos hispánicos siguieran una pauta similar—, los castrados se limitaron a cantar las partes de Cantus, Superius y Sopranus, ya que el registro de los contraltos era excesivamente grave para la gran mayoría de ellos. De hecho, el cardenal Altieri ya a finales de siglo XVII, llegó a firmar un decreto prohibiendo la admisión de contraltos castrados⁷²¹.

Entre los cantores que entraron adultos en la capilla del Colegio, no hay referencia a capón alguno; si Ángel Medina está en lo cierto, se puede afirmar que habría algunos castrados, pero no lo podemos probar por no estar explicitado en los libros y recibos, a excepción del caso de Francisco Otal que acabamos de relatar. Medina se inclina a pensar que las voces agudas solían ser cantadas por castrados, dada la popularidad de estos cantores y la gran cantidad de referencias literarias a los mismos durante el siglo XVII; reconoce no obstante que es difícil de documentar:

“... los tiples y contraltos presentan una especial variedad interna derivada de las peculiaridades fisiológicas con las que son capaces de realizar su cometido: de modo natural, mediante técnicas de falsetismo o por castración. Estos factores, más el eufemismo de las actas en el último caso, dificultan las posibilidades de establecer el cómputo y el status de los capones en un centro eclesiástico.”⁷²²

Ciertamente parece que en el siglo XVII el objetivo de la castración era conservar la voz de aquellos sujetos que mostraran buenas condiciones y calidades para el canto, aunque veremos en el apartado dedicado a los infantillos que ello no siempre se verificó tras la castración. En el Colegio no hemos encontrado capones que alcanzaran puestos importantes fuera de la capilla de música y más bien, con la poca información que hace clara referencia al asunto, podemos afirmar que éstos buscaban su promoción como cantores con la conciencia de pertenecer a una élite musical.

Ángel Medina concluye en su libro: “Una lectura en porcentajes podría formularse así: entre el veinticinco y el cincuenta por ciento de los tiples de una catedral media del siglo XVII

720 Ibid. págs.2779-2780. La cita procede de G. Caccini: *Le Nuove Musice*. Firenze 1601(Firenze: Edic.Facsimile Archivum Musicum/13-SPES, 1983).

721 Ibid. pág.2777.

722 Ángel Medina: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los castrados en España* (ICCMU: Madrid, 2001) pág.45.

eran capones⁷²³. Esta afirmación podría corroborarse trazando el itinerario profesional de los infantillos capados que hubieren pasado por las sedes catedralicias e iglesias españolas; quizá en los documentos sobre infantes haya más información, como la hay en el *Asiento de los Infantillos*⁷²⁴ del Patriarca: en él hemos podido localizar veintisiete *caponcillos*. Por lógica los infantes capones se convertirían en adultos y pasarían, si no todos ellos la mayoría, a ser cantores en diferentes capillas catedralicias. Es el caso del tiple Joan Romero ya mencionado, capellán en el Colegio entre 1645 y 1651 y otros que en seguida veremos.

3.3.2 Contraltos

Josep Maria Gregori, indica que la voz del contralto o *altus* “... sería probablemente interpretada por un tenor *altino* o *contraltino* de registro único.”⁷²⁵. Luis Antonio González Marín corroboró posteriormente esta idea: “Probablemente han de identificarse con lo que ahora entendemos por el *hautecontre* francés, es decir, tenores que utilizan esporádicamente la voz de cabeza para la zona más aguda”⁷²⁶. Es una buena descripción de lo que debía ser aquella voz masculina, que en absoluto se podría comparar ni en timbre, colorido ni tesitura con una voz de contralto tal y como la concebimos actualmente⁷²⁷.

En el Colegio no hay mención a contraltos castrados, ni desgraciadamente sabemos de las tesituras de los infantillos. El número de contraltos en esta época es menor que el de tiples: entre 1605 y 1647 hemos registrado 12 de ellos —de nuevo sin incluir aquellos capellanes que tenían oficios y de los que no se especifica su tesitura—, aunque finalmente el porcentaje de tiples y contraltos que residen simultáneamente es parecido merced a la elevada movilidad de los primeros.

Además de los oficiales de altar y capiscoles, en 1605 solo cobra salario de cantor el tiple Martín Sarnes, hasta que entra el primer contralto, Miguel Gil, que llevaba en la casa desde principios de 1606 según un recibo de ropa que se hizo al ordenarse sacerdote⁷²⁸. Gil ejerció

723 Ángel Medina: *Los atributos del capón...* (2001) pág.83.

724 *Asiento de los infantillos moços de coro, acólitos, monaguillos, asistente, portero y campanero, 1610-1823* sign. ACC-SF-144 fol.8v. AD IX: ACCV *Asiento-infantillos*. En adelante nos referiremos a este documento como *Asiento*.

725 Josep Maria Gregori: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica...” *RMS* vol. 16 (1993) pág.2774. En la n.p. que le corresponde, el musicólogo informa: “S. Heyden en *De Arte Canendi* (Nuremberg, 1540), equiparaba la extensión del alto a la del tenor. Véase A.C. Miller, “Sebald Heyden’s *De Arte Canendi*: background and contents”, *Musica Disciplina*, XXIV (1970)”.

726 Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal” en *AM* vol.56 (2001) pág. 88.

727 Para nuestra propuesta de extensiones vocales, ver cap. 7.3.2.1.

728 AD VII: ACCV *Capellanes Gil 1606*.

a partir de septiembre de 1606 como teniente de maestro de capilla⁷²⁹, siendo sustituido por Comes en septiembre de 1608⁷³⁰. En junio de 1609⁷³¹ abandonó el Colegio.

Aunque algunos contraltos pasan poco tiempo en el Patriarca, entre ellos encontramos a los capellanes de más larga estancia en la capilla: Joan Ximbreras o Gimbreras vivió en el Colegio durante 46 años, entre 1609 y 1655, durante los cuales ganó de manera invariable 30L al año además de las distribuciones de capellán primero. Durante seis meses del año 1623, de manera temporal, el oficio de evangelistero⁷³². También se ocupó del cuidado de los infantillos entre 1614 y 1618 y su enseñanza musical de 1637 a 1640, pero este asunto lo trataremos a su debido tiempo.

Luis Navarro es el siguiente contralto: ayudante de coro en 1605, fue capellán segundo desde 1606 hasta la última tercia de 1610 en que pasó a una capellanía primera, percibiendo 30 libras de salario desde 1611. Permaneció 20 años cumpliendo diferentes tareas, entre las que se encuentran la de llevar el compás varios años, como veremos en el apartado referente a los maestros de capilla y sus sustitutos o interinos. Navarro fue amonestado en 1619 por haber criticado coléricamente unos edictos: "... leyendo un hedito de contralto para el Collegio ya llegando a unas palabras que dizen señalamos 120L de distribución dixo *mienten* en presencia de Domingo acólito y otros..."⁷³³. Este tipo de comentarios aparecen en ocasiones y son comprensibles, pues hemos visto como a veces se pagaba menos salario de lo estipulado.

Además, en la misma amonestación se relata que había tratado violentamente a un acólito a quien había roto un cajón, a lo que Navarro alegaba que "... si había rotpido el caxón deldicho Xacinto fue porque nolequería sacar unos papeles yque sería malcriado eldicho Jacinto que le rompería caxones ycabezas y diciéndole eldicho Vicario que fuesse al señor Rector respondió que no tenía quenta del Rector ni calabças y que si dixo esto fue que estava ciego de cólera..."⁷³⁴. Tras este altercado, Navarro no se hizo notar una sola vez más, siendo de gran utilidad al Colegio y desapareciendo en 1631 quizá por no lograr un salario como teniente de maestro.

En el *Libro de Determinaciones* encontramos otros edictos para una plaza de capellán segundo contralto. Están fechados a 27 de junio 1619 y no parece que la plaza fuera adjudicada. Casi un año después, el 2 de abril 1620, se nominó al contralto Jaime Valles como capellán primero "... con obligación de haver de servir el evangelio sin salario ninguno, sino tan solamente el sueldo

729 Miguel Gil permaneció alrededor de dos años y medio en el Colegio, entre 1606 y junio de 1609. AD VII: ACCV *Capellanes*1606 a1609.

730 AD VII: ACCV *Capellanes*1608-III /Comes. Comenzó en septiembre, pues cobró la tercia completa.

731 Ver el recibo de 7-jun-1609 en AD VII: ACCV *Capellanes* 1609-II.

732 AD VII: ACCV *Capellanes* Ximbreres 1623, recibo de 17 de nov: "Digo yo mosén Gimbreres que he recibido 4L por el salario de seis meses que dixé el evangelio..."

733 *Correcciones...* fols. 5r-5v. AD VII: ACCV *Capellanes* 1619 Navarro. La cursiva es nuestra.

734 Ídem.

que se le dará el día que dixere el evangelio”,⁷³⁵ iniciándose así la costumbre de adjudicar oficios a cantores como condición del nombramiento, lo que abarataba enormemente el coste. El mismo año 1620 en noviembre, se le confirió en propiedad el oficio de evangelistero⁷³⁶; a finales de 1622 desaparece de la capilla, sin haber datos de los motivos su partida.

En 1625 se incorporan a la capilla de música dos capellanes longevos y de larga estancia en el Patriarca: Pedro Phelipe Peña y Thomas Casanova. El primero llegó en septiembre de 1625 desde Zaragoza, de donde era originario, opositando a una plaza de capellán segundo, con 100L de salario y 115L de distribuciones⁷³⁷. Este salario sugiere un músico con vocación y deseo de cantar, buen conocedor de la música profana y las modas teatrales de la época. Sus aficiones le valieron una reprimenda siendo aún joven:

“...por haver hido de noche con gente divertida dando músicas, de lo qual, se siguió una pen-
dencia de que quedaron heridas ciertas personas y se siguió algun escándalo en la ciudad, pues
los ministros del Rey yvan buscando aldicho Phelipe Peña para reprehelle porque no estava
ordenado juzgando quela Justicia secular tenía jurisdicción sobre él por lo qual huvo de estar
retraydo ocho días poco más o menos.”⁷³⁸

Ya en el siglo XVI, Martín de Ayala, tras el Concilio de Trento había abordado el asunto, tratando de delimitar con claridad el *privilegium fori*:

“Ningún ordenado de prima tonsura, ni aún constituido en los órdenes menores..., goce del
privilegio del fuero eclesiástico si no tiene beneficio o si no viste hábito clerical y lleva tonsura y
sirva por asignación del obispo en alguna iglesia, o esté en algún seminario clerical o en alguna
escuela o universidad con licencia del obispo como en camino para recibir las órdenes mayo-
res.”⁷³⁹

Durante el siglo XVII se repitieron y agravaron los conflictos merced a las tensiones entre la Corona y los estamentos, nobleza y grandes señores rurales del Reino de Valencia. Muchos de estos bandoleros, para evitar la jurisdicción real, tomaban órdenes menores y se protegían con el fuero eclesiástico, retrayéndose en conventos, iglesias y monasterios. En esta luz debemos

735 *Determinaciones...* fol.18. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación 2-abr-1620.

736 *Determinaciones...* fol.25. AD VII: ACCV *Capellanes* 1620, determinación 29-nov-1620.

737 AD VI: ACCV *LiNo* p.63 antigua. Edictos 15-may-1624. Nominación 29-sep-1625 p.64 antigua.

738 *Correcciones...* fol. 6r. AD VII: ACCV *Capellanes* 1630 Peña, junio 1630. Estar retraído hace referencia al fuero que permitía quedar en exclusiva bajo custodia legal de la iglesia. El asunto de la jurisdicción eclesiástica provocó numerosísimos incidentes con el estamento real en el Reino de Valencia, muchos de ellos de extrema gravedad. Las disputas sobre la autoridad de la iglesia y la corona en delitos de diversa índole quedaba a menudo sin resolución merced a la complejidad del proceso burocrático, ya que si bien la corona podía actuar con relativa celeridad de la mano de la Real Cancillería, la iglesia y en su nombre el arzobispo, solía escudarse en notificaciones y escritos a Roma que llevaban mucho más tiempo de resolver.

739 BUV. *Concilium Provinciale valentinum anno Domini MCLXV*, Valencia 1565 cap. XXXIII. En Emilio Callado Estela: *Inmunidad eclesiástica y delincuencia en el siglo XVII. Los arzobispos de Valencia y la pacificación del reino (1612-1699)* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003) pág. 12. La traducción es del autor.

interpretar el suceso de mosén Peña: el conflicto con la guardia real estaba generalizado y en ocasiones pequeños incidentes derivaban en la consiguiente disputa jurisdiccional.

Aparte de este suceso, Peña no resultó ser personaje conflictivo ni incumplidor. En 1651, se le premió su trabajo: "... a Phelipe Peña capellán segundo 10L quepor determinación del Colegio se le dan por una vez attento asu boz y destreza"⁷⁴⁰. También en 1658 se le concedieron "...diez libras attento a los muchos servicios que tiene hechos y lo que representa en un memorial"⁷⁴¹. Ello prueba que el suceso del retrainamiento constituyó más un ejercicio de presión por parte de la guardia real, que la persecución de un delito. Falleció en julio de 1661.

Obligándose a decir el evangelio como condición a media plaza de capellán segundo, llegó Thomas Casanova el 10 de abril 1625, por lo que cobraría sólo 8L del *interim*. Entre enero de 1626 y julio de 1627, esta asignación aumentó hasta 30L⁷⁴². Casanova estuvo más tiempo aún que Peña, con un total de 40 años de permanencia en la capilla del Colegio, hasta fallecer en sep-1665; nunca tuvo salario, sino solo *interim* de evangelistero.

3.3.2.1 El misterio de la llegada al Colegio del contralto Marcos Pérez

A partir de 1620 encontramos al capellán primero sin salario Pérez, cuyo nombre de pila era Marcos, como aparece en un recibo de 1622; esto provocó nuestro despiste en un principio, como ya les había sucedido a Climent y Piedra anteriormente, pues lógicamente se confunde con Marcos Pérez, contralto capellán primero desde 1630 y que a finales de 1632 pasó a ejercer las funciones de maestro interino: "Marcos Pérez ingresó muy joven en la Capilla de Corpus Christi. En 18 de agosto de 1622 le hizo merced el Colegio de tres libras para que se comprara un vestido nuevo"⁷⁴³.

Este comentario hace referencia a una ayuda de tres libras, que recibió el capellán Pérez "...por hazerme vestir de largo";⁷⁴⁴ además, el año siguiente se le otorgaron otras 20 libras "... por una vez."⁷⁴⁵ A partir de aquí, se hace necesario explicar por qué parece evidente que se trata de dos capellanes diferentes: el primero estaba en la capilla ya en 1620 y el segundo y más conocido, desde 1630.

Según Benito Traver⁷⁴⁶, el contralto y maestro de capilla interino desde 1632 Marcos Pérez era oriundo de Segorbe, donde se habría formado como infantilillo en la catedral, para opositar a la plaza de contralto el 16 de julio de 1624; en 1625 se ordenó sacerdote y fue nombrado maestro

740 AD VII: ACCV *Capellanes* 1651 Peña, carta de pago 4-dic-1651.

741 *Determinaciones...* fol.193. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación prima mensis dic-1658.

742 AD VI: *LiNo* fol.3r edictos 15-feb-1625 y nominación 10-abr-1625.

743 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.112.

744 AD VII: ACCV *Capellanes* 1622/Pérez, recibo 14-dic-1622.

745 AD VII: ACCV *Capellanes* 1622/Pérez, Joachim Petit y Xacinto moço de coro, carta de pago 10-jun-1623.

746 Benito Traver García: *Los músicos de la provincia de Castellón* (Castellón: Imp. de J. Barberá, 1918).

de capilla de la mencionada catedral de Segorbe en 1626. Finalmente, pasaría a ser capellán primero de la capilla del Patriarca en 1630, realizando las funciones de maestro de capilla interino entre 1632 y 1662 en que falleció.

Unos años antes José Ruiz de Lihory proponía el mismo origen y fecha de 1626 para el nombramiento de maestro de capilla de Segorbe y tras afirmar que había logrado situar "... la Capilla Segobricense a gran altura."⁷⁴⁷, informa de que el 28 de noviembre de ese mismo año obtuvo la capellanía de contralto en el Patriarca con 60 libras de salario, sin indicar si era primera o segunda. Continúa con un nombramiento de capellán primero de tiple en 1630 y otros datos plagados de inexactitudes, aunque es correcta la fecha de su fallecimiento en 1662.

Recabando información para contrastar los datos aportados por Traver y Ruiz de Lihory y compararlos con los de Climent y Piedra, revisamos las hojas de distribuciones y salarios, encontrando a un capellán primero sin salario en 1620 que firmaba Pérez; no se menciona la tesitura de su voz y firma sólo con el apellido, por lo que la primera mención a su nombre de pila es el recibo de 1622 en que se le otorgaban 3 libras para vestirse. Es fácil pues concluir que Marcos Pérez llegó antes de 1630 al Colegio⁷⁴⁸, como hicieron Climent y Piedra, pero Benito Traver lo ubica en Segorbe como infantilillo, cantor desde 1624 y maestro de capilla de dicha sede desde 1626. Al revisar una por una las hojas de las distribuciones, encontramos la respuesta: entre 1620 y 1630, un capellán primero *Pérez*, cobra cada semana sus emolumentos, pero a partir del 23 de noviembre de 1630, además de Pérez, en las hojas encontramos a *Marcos* cobrando las distribuciones. Se trata del contralto Marcos Pérez, elegido pues, por el maestro Comes:

“En 23 de noviembre de 1630 se pusieron editos para una plaça de contralto con capellanía primera y 60L de salario, y dicho día se opuso mosén Marcos Pérez...Y en 28 de dicho mes los señores electores nombraron a dicho mosén Marcos Pérez por capellán primero con salario de 60L nemine discrepante.”⁷⁴⁹

En las hojas de salarios de la última tercia 1630, vemos que el contralto se incorpora en noviembre: “Marco Pérez. Contralto por un mes, 5L”⁷⁵⁰. Probablemente para evitar confusiones el recién llegado optó por firmar como Marcos, manteniendo el apellido el capellán más antiguo. Ambos *Marcos Pérez* convivieron en la capilla hasta la desaparición del primero, que se produjo, según las hojas de las distribuciones, en abril de 1655.

Desgraciadamente, una gran cantidad de documentos del archivo de la catedral de Segorbe desaparecieron en la fábrica de papel de Buñol durante los años de la guerra civil; sólo se

747 José Ruiz de Lihory: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* 1903 (Valencia: Librerías París-Valencia, 1987) pág. 358.

748 En este punto dejaremos de analizar a Ruiz de Lihory aunque en algunos aspectos acertó, ya que con los datos de Traver podemos cerrar el asunto, al menos de momento, de manera lógica y acertada.

749 AD VI: ACCV *LiNo* fol.6v edictos 23-nov-1630 y nominación 28-nov-1630. Sabemos que entró en 1620 porque ese año ya aparece en las hojas de las distribuciones.

750 AD VII: ACCV Capellanes 1630-3/Marcos Pérez.

recuperaron partes del archivo y todo lo concerniente a la primera mitad de siglo XVII está diezmado. Será interesante tratar de encontrar lo que haya podido sobrevivir a aquel desastre, pero hasta la fecha, nuestras pesquisas segorbinas han sido infructuosas y deberemos conformarnos con las crónicas de investigadores que vieron estos documentos. No hay acontecimientos reseñables en la vida de Marcos Pérez, fuera de haber *llevado el compás* durante largos años, lo que trataremos en el apartado correspondiente.

3.3.3 Tenores

Ya sabemos que en la capilla del Patriarca no había plaza de tenor entre los cuatro capellanes primeros solistas⁷⁵¹; además, la voz grave no recibe el nombre de bajo, sino de *contrabajo*. Hemos tratado de encontrar una explicación lógica a estas cuestiones, puesto que nada en las *Constituciones* del santo fue dejado al azar, la improvisación o el error. En primer lugar, hay que indicar que durante el siglo XVI, tampoco la capilla real de la catedral de Sevilla tenía ración de tenor, siendo la plantilla de solistas idéntica a la nuestra:

“La música y Capilla así de bozes como de ministriles, chirimías, baxón, flautas, cornetas y todos instrumentos, puede competir con la mejor de toda la Christiandad, porque no ay tassa en los músicos, ni en sus salarios, como lo merezcan sus voces y habilidades, juntándose a esto las mejoras de cada día y perpetuidades y las Raciones que ay para dos tiple, para un contrabajo, para un contralto y para el organista...”⁷⁵².

Eso significa que había una lógica tímbrica y estructural en las capillas eclesiásticas, que hacía innecesaria esta voz. Es Josep Maria Gregori quien ofrece datos suficientes en relación a la acepción *contrabajo*, lo que además nos permite establecer una hipótesis para comprender la ausencia del tenor. En esta época comienza a identificarse un nombre para cada voz en relación a su función en la estructura contrapuntística, adecuándose a las diferentes tesituras. Ello afecta lógicamente al mundo instrumental, lo que en la práctica produce un correlato organológico, con numerosas familias instrumentales organizadas como conjuntos vocales para poder doblar y/o sustituir a las voces humanas con cierta homogeneidad tímbrica. Al respecto de las voces, explica Gregori:

“Los términos que designaban las partes *contratenor altus* y *contratenor bassus* experimentaron un lógico proceso de elisión en el que se omitió la ya innecesaria referencia al *tenor* y que en el siglo XVI dio las formas contraídas *contraltus* y *altus*, y *contrabassus* y *bassus*, respectivamente... De hecho, los términos *contraix* y *contrabajo* aparecen a menudo en la documentación de los archivos catedralicios del área hispano-catalana, cuando se trata de contratar los servicios de un cantor de voz natural de bajo, durante el siglo XVI.”⁷⁵³

751 Véase el apartado 3.2.

752 *Monumentos de la Música Española XXXVI*. Francisco Guerrero: *Motetes I-XXII*. Estudio y transcripción a cargo de José María Llorens Cisteró y Karl H Müller-Lancé (Barcelona: CSIC, 1978) pág. 12. Se trata de una cita proveniente de Alonso Morgado, *Historia de Sevilla* (1587) reimpreso hacia 1886, pág.307.

753 Josep Maria Gregori: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito de Renacimiento al Barroco” *RMS* vol. 16 n°5 (1993) pág.2771.

No es necesario añadir comentarios a esta cita; ahora bien, sí creemos que en ella subyace quizá la explicación a la ausencia de tenor: la capilla del Colegio fue fundada en los inicios del siglo XVII, si bien su construcción se había iniciado casi veinte años antes, a finales de siglo XVI. El Patriarca era además, un hombre del XVI y su cultura se circunscribía a las tradiciones de ese siglo. No es extraño pues, que él y sus colaboradores en materia de música —pensamos que fueron Narcís Leysa y Miguel Tarín—, redactaran las *Constituciones* de la Capilla con una organización coral propia del XVI y siguiendo la nomenclatura de aquel siglo. Si nos atenemos a las explicaciones de Gregori, parecería que en los territorios catalanoaragoneses durante el siglo XVI, se mantuvo la terminología de las voces que realizaban el contrapunto sobre o bajo el canto llano —*contratenor altus* y *contratenor bassus*—, antiguamente cantado en largas figuras por un tenor, como su propio nombre derivado del latín *tenere* indica. Puesto que las voces cantollanísticas habían de entonar también los oficios sin polifonía y ésta tarea correspondía a los capiscoles, inferimos que dichas las mismas corresponderían a las plazas de este oficio: por tanto, no era necesario fundar plaza de tenor, pues según los planes del Patriarca, éstas voces entonarían el canto llano; cosa diferente sería la evolución de los estilos polifónicos y la funcionalidad de las diferentes voces dentro del coro litúrgico a lo largo del siglo XVII.

La voz antigua de tenor casi se corresponde a la actual de barítono, aún con incursiones en tesituras algo más agudas. Dice González Marín: “La escritura musical para tenores es siempre considerablemente grave; de hecho, con frecuencia los tenores cantan en función de *bajete o fundamento* (la disposición más frecuente no es ya SATB, sino SSAT)”⁷⁵⁴. Esta disposición de voces es usual en las composiciones a doble y triple coro: en el primer coro es el tenor el que realiza el fundamento armónico, siendo las dos voces superiores de tiple; el resto de los coros casi siempre mantienen la disposición habitual de SATB, aunque se dan excepciones en que dos coros tienen SSAT o todos ellos tienen SATB⁷⁵⁵.

Así las cosas, siempre hubo tenores en la capilla del Colegio: el primer tenor de la capilla lo encontramos en la última tercia de 1605; su nombre era Juan Foleran⁷⁵⁶, capellán primero tenor; ganaba 30L anuales y no consta ejerciendo ninguna otra actividad u oficio en la capilla, hasta su marcha en 1610. A mediados de la segunda tercia de 1608, ingresó el tenor Juan Jordán⁷⁵⁷ con el mismo salario de 30L; en la última tercia de 1609 pasó a ejercer el oficio de epistolero, con aumentos que alcanzaron hasta las 60L anuales, por lo que colegimos que debía ser muy apreciado por los colegiales. Jordán fue maestro interino de capilla entre julio de 1627, cuando murió Diego de Grado y junio de 1628 en que regresó Juan Bautista Comes, volviendo a ejercer de epistolero hasta su desaparición en 1656.

754 Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal” *AM* nº 56 (2001) pág.88.

755 Basamos este comentario en las cuatro colecciones de los Villancicos de Juan Bautista Comes editados por José Climent. También las *Danzas del Corpus* del mismo compositor presentan la disposición de doble coro SSAT-SATB.

756 AD VII: ACCV *Capellanes* 1605 a 1610 inclusive/Juan Folerán.

757 Aparece también como Joan Jordán. AD X: ACCV *Capellanes* 1608 a 1656 inclusive/Juan Jordán.

Es esta una época en la que parece que los tenores no llegaban a instalarse definitivamente en el Patriarca. Por los datos que encontramos en los diferentes documentos estudiados, parece que los oficios de domero y evangelistero eran realizados frecuentemente por esta voz, aunque también vamos a encontrar capiscoles seguidamente; asimismo para entonar los salmos había preferencia por los tenores, como se concluye de la determinación siguiente:

“... que por la ausencia de mossén Joan Muedra avía falta de un tenor para ayudar a la salmodia y ofreciéndose la persona de Baleriano Cortel y hecha relación por el Maestro de Capilla y mossén Joan Mas (era Jayme) capiscol de la voz y suficiencia del dicho ser a propósito le eligieron por capellán segundo nemine discrepante, el qual aceptó dicho officio.”⁷⁵⁸

En septiembre de 1621 encontramos a Francisco Gómez, tenor capellán segundo, cobrando 10L de salario y pasando a ser ayudante de capiscol desde septiembre de 1622⁷⁵⁹. Debido a que el *Libro de Determinaciones* no tiene datos entre mayo de 1622 y 1628, no podemos referirnos a su nombramiento. Lo cierto es que en la segunda tercia de 1623 aparece entre los capellanes primeros, pero sólo durante quince días, lo que significa que dejó de ejercer de ayudante de capiscol; en diciembre de 1624 desaparece de la capilla.

A partir de febrero de 1623 y durante toda esa tercia, un nuevo capellán segundo, el tenor Pedro Albert, entra en la capilla; pasa a capiscol en 1625, permaneciendo en el ejercicio de este oficio hasta agosto de 1627 en que oposita a domero⁷⁶⁰. Los pagos indican que obtuvo las 100L anuales más casa, pues cobraba 43L 6S 8D cada tercia, perdiendo desde noviembre de 1631 10 libras por tercia al ocupar una casa propiedad del Colegio. Albert fue domero y capellán hasta final de agosto 1636.

En 1625 se nombró al tenor Francisco Joan Soler, presbítero “... Soler con obligación de que diga el evangelio en el interim, asta que sea proveída dicha plaça...”⁷⁶¹, de la forma acostumbrada. Soler era capellán segundo sin salario desde finales de 1623 y permaneció en el Colegio hasta principio de enero de 1652⁷⁶². En 1628 encontramos el primer recibo por *interim* de evangelistero: aunque aprobó la oposición con la condición de hacer este oficio, no sabemos si lo cobró anteriormente a esta fecha⁷⁶³. En 1637 de 8L se aumentó a 20L⁷⁶⁴.

La historia de los tenores de este periodo encuentra un caso particular sobre el que habremos de reflexionar: se trata de Jacinto Ferrando, capellán que accedió a la capilla en abril de 1625 en la

758 *Determinaciones...* fol.25 determinación 20-nov-1620. El comentario entre paréntesis es nuestro.

759 AD VII: ACCV *Capellanes* 1621-1623 inclusive/Francisco Gómez.

760 AD VI: *LiNo* fol.4r 1627. Al pasar a domero Albert, se nombró capiscol a Lobera.

761 AD VI: ACCV *LiNo* fol.2v nominación 20-abr-1625.

762 En diciembre de 1651 dice la hoja de pago: “A mossén Soler por cantar el evangelio por 4 mes y 24 dias de porrata”. AD VII: ACCV *Capellanes* 1651/ *Interim* Soler. Colegimos pues, que estuvo los cuatro últimos meses de 1651 y 24 días de enero.

763 Pensamos que probablemente lo cobró y no se conservan los recibos. AD VII: ACCV *Capellanes* 1628/ Francisco Joan Soler, recibo.

764 *Determinaciones...* fol.43. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación 1-dic-1637.

misma oposición con la que ingresaron los contraltos Thomas Casanova y Pasqual Soriano⁷⁶⁵. Obtuvo, como los citados, media capellanía segunda de tenor sin salario. En junio de 1629 se determinó que hiciera el oficio de capiscol con las 15 libras correspondientes por *Constitución*⁷⁶⁶. Es a partir de 1630 que aparece en el *interim* como ayudante de capiscol y en 1633 leemos en la paga de San Juan (junio): “A Mosén Jacinto Ferrando por la porrata de ayudante de capiscol hasta el día que se le dio la Capellanía primera”⁷⁶⁷.

Efectivamente, el 3 de mayo 1633 opusó a capellán primero voz de contrabajo⁷⁶⁸, ganando la plaza sin salario. Dos años después se determinó que recibiese 30 libras, a percibir desde la Navidad anterior⁷⁶⁹. Sin embargo sabemos por las hojas de salarios que no las cobró. Mientras tanto, seguía ejerciendo el oficio de ayudante de capiscol hasta la publicación de edictos el 8 de mayo 1636 a una plaza en propiedad para este oficio⁷⁷⁰. Lo que nos sorprende al leer el acta de los edictos, es que era maestro de ceremonias al menos desde la segunda tercia de 1636, y como tal él mismo había participado en la decisión de otorgarse un salario por segunda vez:

“En 8 de mayo (1636) los señores colegiales perpetuos, mosén Nicolás Martín ayudante de sacristán, (y) mosén Jacinto Ferrando maestro de ceremonias, nombraron con salario de 30L, y por no decir que el ayudante en las *Constituciones* tenga esto, que el Colegio no le daba más derecho de lo que podía tener, y que se admitía sin perjuicio de los derechos del Colegio que el dicho mosén Ferrando a de servir el oficio de ayudante de capiscol.”⁷⁷¹

De nuevo el agravio que esta decisión pudiera causar entre los capellanes, hizo que en la misma acta y fecha se pusieran edictos para una plaza de capiscol, a la que opusó el 7 de junio⁷⁷². Ferrando había escalado a una capellanía primera, había pasado a ser maestro de ceremonias y logrado un salario de 30L, éste en dos ocasiones aunque nunca lo cobró; finalmente, obtuvo el capiscolato en propiedad. Desde el punto de vista económico el éxito era definitivo, pues gozaría de las 100 libras de salario con casa⁷⁷³, más distribuciones y otros emolumentos.

En lo que se refiere a la práctica vocal, parece que se confirma la tradición de los capiscolatos ejercidos por voces de bajo, pero lo interesante de este caso es que el cantor había ingresado en la capilla como tenor y algún tiempo después era bajo: ¿era Jacinto Ferrando un cantor con tan amplia extensión vocal o quizá joven y en proceso de muda? Hay que recordar que es el registro

765 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 3r margen izq. Edictos 15 feb-1625 y nominaciones 10-abr 1625.

766 *Determinaciones...* fol.33. AD VII: ACCV *Capellanes* Jacinto Ferrando, determinación prima mensis jun-1629.

767 AD VII: ACCV *Capellanes Interim* 1633 Jacinto Ferrando.

768 AD VI: ACCV *LiNo* fol.8r edictos y oposición 3-may-1633.

769 *Determinaciones...* fol.40. AD VII: ACCV *Capellanes* 1635 determinación prima mensis ago-1640.

770 Véanse los *interim* de las hojas de salarios, en los que se le incluye como “ayudante de capiscol”.

771 AD VI: ACCV *LiNo* fol.9v edictos 8-may-1636 y oposición 7-jun-1636.

772 Ídem.

773 AD VII: ACCV *Capellanes* 1637.

agudo de la voz el que toma más tiempo en estabilizarse durante el cambio de voz, tendiendo a descender⁷⁷⁴. Quizá pudiéramos simplemente considerarlo un barítono actual, pues eligió la voz de contrabajo en cuanto tuvo oportunidad, renunciando incluso a una capellanía primera de tenor con salario. Ferrando permaneció en el Colegio hasta el 4 de diciembre de 1661.

En 1625, entró a ocupar una plaza de capellán segundo sin salario el tenor Joachim Yvañes⁷⁷⁵. En abril de 1631 opositó a una capellanía primera sin salario⁷⁷⁶ y en febrero 1633 lo hizo de nuevo a una plaza con 40 libras y casa⁷⁷⁷, aunque en las hojas vemos que cobraba 10 libras por tercia: ello pudiera deberse a que la casa costaba más que las 6 libras acordadas para el alquiler. En cualquier caso parece claro que su ascenso fue propiciado por los propios colegiales, pues en ninguna de las pruebas constan más opositores que él. Tras la primera tercia de 1636, según las distribuciones, Yvañes desaparece hasta 1637. No hay datos que permitan explicar el motivo de esta ausencia, pero lo cierto es que entrada la primera tercia de 1637 y sin nominación o determinación alguna, Yvañes reaparece como capiscol: este hecho nos hace pensar que de nuevo estamos ante un órdago cuyo objetivo sería la promoción dentro de la capilla para lograr una mejora financiera que de hecho logró, pues su salario de 43L 6S 8D la tercia, sumaban 100L anuales más casa, lo mismo que logró Ferrando como capiscol en la misma época⁷⁷⁸. Yvañes permaneció en la capilla hasta poco antes del 24 de abril 1644.

3.3.3.1 Otro capellán instrumentista: el caso de Jacinto Lafoz

La siguiente incorporación a la cuerda de tenores fue la de Jacinto Lafoz, mozo de coro del Colegio hasta que el 22 de noviembre 1630 fue nombrado capellán segundo voz de tenor con 115 libras de distribuciones y sin salario⁷⁷⁹. En 1638 fue promovido sin oposición a capellán primero:

“... sin salario alguno con obligación que cante su voz como antes, y en las enfermedades de mosén Barcelón y Falques respectivamente aya de tocar el baxón sin salario alguno... advirtien-

774 Cooksey, J.: “Understanding male-adolescent voice maturation: Some significant contributions by European and American researchers”. En G. Paine (ed.) *Five centuries of choral music: Essays in honor of Howard Swan* (Hillsdale: Pendragon Press, 1989).

775 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 3r prórroga edictos 10-abr 1625 y nominación de 13-jun-1628.

776 AD VI: ACCV *LiNo* fol.6v edictos 2-abr-1631.

777 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 8 edictos 16-ene-1633 y nominación 3-feb-1633.

778 Ya hemos visto el caso de Ferrando, y el de Yvañes lo podemos consultar en AD VII: ACCV *Capellanes* 1637 a 1644. No aparece oposición ni edictos a su capiscolato, como tampoco hay mención a su nombramiento en el *Libro de Determinaciones*. En el *Libro de Nominaciones* podemos afirmar que no está, pues es nuestra propia transcripción; no así del de *Determinaciones*, pues se trata de una transcripción que no se puede cotejar con el original por haberse extraviado. En esta transcripción hay un gran salto entre 1622 y 1628 y en 1636 solamente están consignadas las determinaciones del mes de noviembre, lo que nos parece muy extraño. Quizá todos estos vacíos se deban a que el documento original estaba en muy mal estado, pero tampoco lo podemos afirmar contundentemente.

779 AD VI: ACCV *LiNo* fol.6v edictos y oposición 19/20-nov-1630 y nominación 22-nov-1630.

do que no se le da, ni puede dar por esso la capellanía primera porque según Constitución no ay capellanía para baxón, sino principalmente para que cante su boz.”⁷⁸⁰

Esto significa que el caso de Barceló había escarmentado a los Colegiales, que trataron así de evitar futuros conflictos. Además, tuvieron cuidado enfatizar en el carácter de este nombramiento, específicamente para poder suplir las faltas de bajón, ya que no tenía la calidad de voz exigible a un capellán primero:

“...y eso por quanto ya era capellán segundo y tiene la habilidad de tocar el baxón y algunas vezes suplía la falta de los dichos y su boz no es aventajada se le pone la nueva obligación, de tal manera que ni él ni persona alguna pueda allegar derecho alguno, ni sacar en consecuencia que el baxón ha de ser capellán o que aya capellanía para baxón, como lo contrario esté dispuesto en las *Constituciones*...”⁷⁸¹

Precisamente 1638 era el año en que Barceló logró el reconocimiento de su oficio de bajonista durante 33 años y es posible que la incorporación de Lafoz fuera motivada por el miedo a que Barceló se negara a seguir tocando sin salario⁷⁸². Nos preguntamos si el maestro Comes intervino en esta decisión atípica pero que venía a resolver un antiguo problema susceptible de repetirse en cualquier momento. La utilidad de Lafoz para la capilla es evidente: además del bajón, nuestro capellán tocaba también la chirimía, pues en junio de 1632 se le pagó por hacerlo: “A mosén Jacinto Lafoz por haber tañido chirimía la octava del Santísimo Sacramento estando enfermos los ministriles.”⁷⁸³ Según se indica en el *Libro de Nominaciones*, Lafoz falleció el 9 de diciembre⁷⁸⁴; inferimos que fue en 1647 porque desaparece del pago de distribuciones.

Con la misma oposición en que Joachim Yvañes adquiriera la capellanía primera de tenor, llegó a nuestra capilla procedente de Alicante Antonio Meléndez, también tenor⁷⁸⁵. El 30 de diciembre de 1634 se le dieron 5L de ayuda de costa además de 15 libras por hacer de ayudante de capiscol desde enero de 1635.⁷⁸⁶ En la *prima mensis* de agosto 1635, “...hizo merced el Colegio de 15L de salario a más de lo que tiene”⁷⁸⁷. El 20 de noviembre del año siguiente opositó a capellán primero⁷⁸⁸, adquiriendo la plaza bajo ciertas condiciones:

“... nombraron *servatis servandis* a mosén Antonio Meléndez capellán segundo de la capilla de dicho Colegio, en capellán primero con pauta y condición, *et non alter nec als*, que mientras es-

780 AD VI: ACCV *LiNo* fol.12v-pág.62, nominación 1-abr-1638.

781 Ídem.

782 Ver los salarios de 1638, donde está transcrita la carta de pago.

783 AD VII: ACCV *Capellanes*1632/Recibo Jacinto Lafoz 30-jun-1632.

784 La misma referencia que las dos anteriores al margen izquierdo.

785 AD VI: ACCV *LiNo* fol.8r nominación de 4-feb-1633.

786 AD VI: ACCV *LiNo* fol.8v 30-dic-1634.

787 AD VI: ACCV *LiNo* fol.8v prima mensis ago-1635.

788 AD VI: ACCV *LiNo* fol.10r edictos 6-jul-1635.

tuviere en la capilla tenga obligación de dezir la epístola contentándose con las distribuciones y emolumentos de capellán primero tan solamente, y con el sueldo que le toca el día que dixere la epístola sin salario alguno, ni ayuda de costa, ni otros emolumentos...⁷⁸⁹

Además de no tener salario por el oficio de epistolero, Meléndez se comprometió a realizar el de capiscol hasta que la plaza fuera ocupada:

“Y por quanto al presente no ay más que un capiscol en la Capilla y el dicho mosén Meléndez de su voluntad quiere suplir la falta del otro capiscol declaramos que nuestra intención es que el dicho mosén Meléndez en dicha conformidad prosiga el suplir dicha falta de capiscol, como hasta aora ha hecho, hasta... ..tanto que aya otro capiscol, contentándose assí mesmo por dicha razón con sólo los emolumentos de capellán primero sin otro salario alguno, ni ayuda de costa como está dicho «et non abiter nei als.»⁷⁹⁰

En las hojas de salarios de 1635 y 1636 podemos ver los pagos de los *interim* de los oficios y a Meléndez como ayudante de capiscol. Después el puesto fue ocupado por Joachim Yvárez. Meléndez permaneció en el Colegio hasta su fallecimiento el día 4 de noviembre 1665⁷⁹¹.

El último tenor de este periodo es Diego Arquez en 1645: en el *Libro de Nominaciones* se reflejan los edictos para la oposición a plaza de capiscol⁷⁹², si bien no parece que llegara a realizarse; sin embargo, en el *Libro de Determinaciones* encontramos a Arquez opositando y ocupando la plaza unos meses después⁷⁹³. El 3 de agosto de 1645, se le proveyó una plaza de capellán primero tenor que no había sido anunciada mediante edictos⁷⁹⁴. Ambas plazas eran sin salario.

Por ello, tal y como ya hemos visto que hicieron otros cantores, Arquez quiso aprovechar su valía para aumentar ingresos y se presentó a la plaza de epistolero vacante en 1646: “... los electores del Colegio y Capilla hizieron a mossén Diego Arquez en epistolero en propiedad aviendo precedido publicación de edictos”⁷⁹⁵. En esta ocasión sí ejerció el oficio con 60 libras anuales de salario más el resto de emolumentos de una capellanía primera. De nuevo deseoso de mejorar, Arquez opositó al oficio de capiscol, mejor pagado, en cuanto salieron edictos, en febrero de 1648⁷⁹⁶. Un detalle nos intriga de su nombramiento: el 30 de abril se le promueve a capiscol con el salario correspondiente, pero el 4 de febrero de 1649 se le vuelve a proveer con la misma plaza y salario⁷⁹⁷. Pensamos que quizá hubo algún tipo de problema, porque de hecho,

789 AD VI: ACCV *LiNo* fols.10v nominación 20-nov-1636.

790 AD VI: ACCV *LiNo* fols.10v nominación 20-nov-1636.

791 Ídem al margen de su nombramiento.

792 AD VI: ACCV *LiNo* fol.18r edictos 2-mar-1645.

793 *Determinaciones*...fol.89, deter prima mensis julio 1645.

794 *Determinaciones*...fol.89. AD VII: ACCV *Capellanes* Arquez, deter prima mensis ago-1645.

795 *Determinaciones*...fol.91. AD VII: ACCV *Capellanes* Arquez, deter 2-ago-46.

796 AD VI: ACCV *LiNo* fol.21v edictos 6-feb-1648.

797 AD VI: ACCV *LiNo* fols. 21v-22r, nominaciones 30-abr-48 y 4-feb-49. Se le nombra Francisco Arquez y no

no comienza a cobrar hasta febrero de 1649⁷⁹⁸. Arquez permaneció hasta el 21 de junio de 1662 en que probablemente falleció.

Concluimos que entre los años 1605-1647, pasaron por la capilla 16 tenores y 10 de ellos no estuvieron en ella más de 6 años; por tanto abundaron estas voces, si las comparamos con las de los bajos que veremos a continuación, siendo grande su utilidad, pues vemos a los tenores ejerciendo diversos y variados oficios, entre los que se encuentra el de capiscol.

3.3.4 Bajos

En el Colegio esta voz recibe de manera invariable el nombre de *contrabajo*, término cuyo origen desvela Gregori —*contratenor bassus*—, tal y como hemos expuesto en el apartado anterior. El caso de Jacinto Ferrando puede ser indicativo de ello. Vemos en las hojas de salarios y nombramientos, que los contrabajos eran muy escasos y en ocasiones se encargaron de realizar el oficio de capiscol. Esta realidad confirma algunas afirmaciones de González Marín, aunque en el Colegio también muchos tenores ejercieron este oficio:

“Se registra una casi absoluta escasez de bajos. No existe en el XVII el puesto de bajo en capilla, sino que va asociado al de sochantre (entonador y director del *coro*, esto es, del canto llano), aunque parece que éstos lo ejercían sólo muy ocasionalmente. Casi todas las partes de bajo en las obras donde lo hay (como he dicho, en obras a cuatro, generalmente el papel de fundamento lo lleva el tenor o bajete) carecen de texto, es decir, se tocaban con un instrumento, al parecer casi siempre con el bajón, que así mantenía su viejo papel de sostén de la polifonía a *capella*...”⁷⁹⁹

En el Colegio sí había, por constituciones, una plaza de contrabajo aunque no se identifica con la de capiscol, por lo que ya hemos defendido que los capiscoles tenían con mucha frecuencia, —por norma general y hasta que los cambios en la polaridad tímbrica y el estilo musical del barroco se afianzaron—, voz de tenor; por esa razón no media distancia temporal entre la fundación de la capilla a principios de siglo XVII y la creación de plazas de dicha tesitura. En referencia a la función del bajo en la polifonía, Comes en sus villancicos utiliza el esquema de dos triples, contralto y tenor-bajete en el primer coro, mientras un bajón puede interpretar la voz de bajo del segundo coro, pero este último extremo se da sólo en ocasiones, siendo también muy común que aparezca en los manuscritos con su texto, para ser interpretado por un cantor, como es el caso de sus *Danzas del Corpus*.

No hemos estudiado en profundidad el resto de polifonía del Colegio y la mera lectura del catálogo y los inventarios de la época no aportan información; creemos que se ceñiría a la hipótesis de González Marín porque hay diversos bajonistas que pasan por la Capilla a hacer sustituciones, lo que hace pensar no sólo en el acompañamiento de las voces, al que

Diego.

798 AD VII: ACCV *Capellanes* 1649/Arquez cobra en la primera tercia dos meses y veinticuatro días.

799 Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII...” en *AnM* n° 56 (2001) pág.89

eventualmente se podría renunciar, sino a la realización de una voz independiente para la que sería imprescindible un instrumentista. Podemos confirmar la escasez de bajos, ya que entre 1605 y 1647 sólo hemos podido localizar cinco *contrabajos* —dejando aparte el caso de Ferrando—, que se van sucediendo en el tiempo y casi todos ellos ocupan plaza de capiscol. Entre los que desempeñaron tareas relevantes tenemos:

3.3.4.1 El caso de Jaime Mas

Jaime Mas: capiscol de la capilla, maestro de capilla interino, copista de música, permaneció en el Colegio desde 1605 hasta su muerte, acaecida a principios de febrero de 1627⁸⁰⁰. Ya sabemos que las funciones del capiscol, conocido también como sochantre, eran las de regir el coro de cantollanistas; debía tener por tanto un sólido nivel musical y una buena voz. Veremos en el apartado siguiente que Mas rigió la capilla a la muerte de Narcís Leysa y más tarde unos meses entre 1618 y 1620, pero nos llama la atención por haber dejado al final de su vida la copia de una colección de música de diversos compositores, lo que denota que además de buen músico gozaba de indudable vocación y gusto por su oficio.

Pese a ello, ya en los primeros años dio muestras de una excesiva afición por el juego que le llevó a endeudarse de manera extraordinaria. Un memorial⁸⁰¹ de 1609 da cuenta de sus deudas, recibiendo un adelanto de 60L de su paga de diciembre para hacer frente a débitos a diferentes personas que alcanzaban las 245L 8S 6D. En dicho memorial se especifica el montante de las deudas pendientes y las satisfechas, así como el nombre de su acreedor; Mas explica que tiene comprometido para el pago parte de los salarios de mayo, agosto y diciembre y que acuerda se detraigan también 20R castellanos de las distribuciones semanales, pagando con los emolumentos del año siguiente.

Llegado el mes de julio, se ve necesitado de solicitar al Patriarca un nuevo adelanto de 50L con las mismas condiciones de devolución anteriores. El santo indica en una nota marginal que el capellán debe ser advertido de “... no faltar a la residencia como solía, dezídselo y que con condición de que no lo hará se le presta este dinero...”⁸⁰². Este documento ha sido publicado por Climent y Piedra junto al apunte de 29 de marzo⁸⁰³.

Entre los acreedores encontramos a varios ministriles: Ausina⁸⁰⁴, uno de los ministriles del Colegio de la familia Castillo, un capiscol de san Juan del Mercado e incluso menciona haber

800 AD VII: ACCV *Capellanes* 1605 a 1627 incluido/Jayme Mas, distribuciones 6-feb-1627.

801 AD VII: ACCV *Capellanes* 25-marzo-1609. En la página siguiente del AD VII se incluye un apunte del *Libro de Gastos de Sacristía* con fecha 29 de marzo en el que se reconoce el préstamo y la autorización del Patriarca.

802 AD VII: ACCV *Capellanes* 27-julio-1609. Recordemos las prohibiciones tratadas en el cap. LIV de las *Constituciones* y las penas a cumplir en el cap. LXXXV.

803 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs.242-243-244. Se trata de un apéndice documental que hace referencia a la n.p.8 de la pág.85 del libro mencionado en la que dice “Jaime Más obtuvo del Señor Patriarca varios préstamos para liquidar sus deudas que le apremiaban. Véase apéndice núm.33”.

804 Ausina era ministril de la catedral, como hemos comprobado en el libro de salarios de la Seu de 1605 a 1810,

empeñado al capellán Pere Andreu una cadena por 44L “... la qual es de una criada mia de Alboraya que em dexa per no tenir diners pera prestarme.”⁸⁰⁵ Además, pidió a numerosos conocidos del barrio, muchos de ellos gente humilde sin medios económicos.

Mas cobró los salarios hasta la última tercia de 1626, y las distribuciones de los mismos años con las debidas reducciones por diferentes razones, entre otras las deudas. En 1627 ya no está en las hojas de salarios, apareciendo por última vez en las distribuciones de 6 de febrero, por lo que probablemente había fallecido. En el transcurso de los años, llegó quizá a resolver sus problemas, pero antes hubo de ser amonestado en 1612, 1613 y 1616.

La primera corrección, de 1612, relata que había sido denunciado reiteradamente por sus acreedores y por ellos se sabía que “... entrava a jugar en casas públicas de juego con grande escándalo no solo delos que le bían, pero de todos los de la Capilla faltando por esto a su obligación y offiçio...”⁸⁰⁶. La segunda tuvo lugar al año siguiente a la vista de que el capellán no se corregía y las quejas y habladurías seguían llegando al Colegio: “...en otras muchas cosas como juegos con grande escándalo y mil baratas y trampas que de cada día salen acudiendo al collegio con grande escándalo no solo delos del collegio pero de todos los que le conozen teniéndole por tramposo y no fiando dél...”⁸⁰⁷. La tercera amonestación relata el empeño de objetos prestados, llegando incluso a hacer esto con algunas joyas que pertenecían a la condesa de Sinarcas⁸⁰⁸:

“...que ampró⁸⁰⁹ y empeñó de Doña Gerónima Sanz dos cadenas de oro la una de las cuales dicha señora desempeñó de un platero, dela condesa de Sinarcas por medio de Eufemia Pallàs ampró dos cadenas de oro, un relicario y libro de oro con un diamante y quatro perlas, una rosetilla, y un rosario de granates finos guarnecido de oro...”⁸¹⁰

Además por aquella época su comportamiento en el Colegio no debía ser ejemplar, faltando a sus obligaciones de capiscol, por lo que se le reconvenía por última vez, conforme mandan las *Constituciones*: “Attentas todas las sobredichas cosas notas infamias escándalos y faltas asu obligación yofficio ylas continuas quejas que de su persona mala correspondencia y trato unos

signatura 1631 fol.95v: *Geroni Azina* fue nombrado corneta en febrero de 1606 con 28 libras de las 250 que se repartían entre ocho ministriles. La familia Castillo también tenía miembros en la catedral, como veremos en el apartado correspondiente.

805 AD VII: ACCV *Capellanes* 25-marzo-1609.

806 AD VII: ACCV *Capellanes* 1612/Jayme Mas.

807 AD VII: ACCV *Capellanes* 1613 / Jayme Mas 1.

808 Los condes de Sinarcas pertenecían a una de las familias nobles más antiguas del Reino de Valencia: los Ladrón de Guevara (rama valenciana) y Pallàs, conocidos como Ladrón y Pallàs que primeramente habían sido y eran vizcondes de Chelva además de convertirse posteriormente en condes de Sinarcas. Eufemia Pallàs debía ser también miembro de esta familia.

809 *Ampró* hace referencia al verbo catalán “emprar” que significa “tomar prestado”.

810 AD VII: ACCV *Capellanes* 1616/Jayme Mas 2.

y otros hazen cada día al collegio, se acordó y resolvió hazelle la sobredicha terçera y última amonestación...”⁸¹¹.

A partir de esta advertencia Mas permaneció en la Capilla realizando sus actividades musicales con el celo exigido por el fundador, como sabemos precisamente por la amonestación que recibió el capellán Perandreu, que fue por cierto uno de sus prestamistas; describiendo el mal comportamiento de este capellán dice: “... riñendo a los capiscoles porque no abrevian y en especial los días pasados quando vino de Lérida a mossén Mas capiscol en el vestuario porque llevaba el oficio pausado...”⁸¹².

3.3.4.2 Conflictos de la *residencia en el coro*. El caso de Felipe Perandreu

Precisamente Felipe Perandreu, que ya era capellán primero sin salario en 1608 fue reconvenido en dos ocasiones debido a su mal carácter, colérico y falta de la paciencia exigida en las *Constituciones* para el servicio del coro, por lo que perdió sus distribuciones en bastantes ocasiones entre 1608 y 1616. Durante los primeros años debieron sucederse los problemas y entre ellos encontramos en el gasto menudo: “En 14 de diciembre [1614] a Matheo porque halló fuera casa a mossén perandreu y se le quitó de las distribuciones quatro sueldos”⁸¹³. El origen de esta marca se encuentra en las *Constituciones*, concretamente en el capítulo LXXVIII, que contiene interesantes aseveraciones entorno a la residencia en el coro y los mandatos emanados de antiguos concilios.

Sobre el asunto de faltar fingiendo enfermedad o similar dice: “...y la subvención temporal que podrían ganar justa, y santamente, la pierden, y están obligados a restituirla, quando con mentira, y engaño fingen estar enfermos, ò faltan a alguna Hora, con pretexto de necesidad, no teniéndola”⁸¹⁴. Años después, entre 1628 y 1629, Perandreu estuvo enfermo largo tiempo: en 1628 se le otorgó una ayuda de costa de 10 libras⁸¹⁵, pero hacia enero de 1629 debió mejorar, ya que por mandato del vicario de coro dejó de cobrar las distribuciones y hubo de renunciar por escrito para recibir una ayuda de costa:

“...por quanto el señor vicario de coro me ha quitado las distribuciones en la cantidad infraescrita con pretexto que no las puedo ganar por estar bastantemente convalaçido de mi enfermedad, no obstante que he mostrado pareceres de médicos y letrados que me desobligavan de la residencia del coro... los dichos señores han tenido por bien esta forma que la infrascripta cantidad se

811 AD VII: ACCV *Capellanes* 1616/Jayme Mas 2.

812 AD VII: ACCV *Capellanes* 1616 / Pere Andreu. En este documento está transcrita toda el acta. Recordemos las constantes advertencias del Patriarca sobre la necesidad de decir los oficios con pausa y moderación.

813 AD VII: ACCV *Capellanes* 1614/Perandreu, gasto menudo 14-dic-1614.

814 *Constituciones* cap. LXXVIII-5 pág. 53.

815 AD VII: ACCV *Capellanes* 1628/carta de pago, 9-dic-28. Por las distribuciones sabemos que a partir de septiembre cobran otros capellanes por él e incluso algunas semanas no hay cobro. A partir de enero 1629 y hasta abril en que se reincorpora, no cobra las distribuciones.

me dé por vía de gracia y subvención... renunciando como renuncio efectivamente alas dichas distribuciones...”⁸¹⁶

Lo cierto es que el Patriarca en las *Constituciones* dedica un capítulo a las enfermedades de los ministros; además de contemplar la posibilidad de que un capellán falte a sus deberes alegando enfermedad sin estarlo, el Patriarca ordenó que a los enfermos se les pagasen las distribuciones siempre y cuando residieran en Valencia: “...queremos que a los tales que sin ficción, o engaño, antes con verdad, y certeza estuvieren enfermos, y no pudieren por enfermedad salir de casa, se les acuda con la limosna de las distribuciones ordinarias, y extraordinarias, y adventicias...”⁸¹⁷. En caso de encontrarse convalecientes, siempre que pudiesen salir de casa deberían acudir a la capilla, so pena de perder las distribuciones:

“... aunque el tal enfermo tiene impedimento bastante para no decir Missa... saliendo el tal enfermo de casa, ò pudiendo salir sin daño de su salud, ha de hallarse en el Coro a cantar, si quiere ganar las distribuciones, pues este ejercicio corporal, no solo no le hará daño a la salud, pero mucho provecho, demás del provecho espiritual que le resultará de no estar ocioso...”⁸¹⁸.

En diversas ocasiones les fue retirada la distribución a capellanes que se fingían enfermos. Para ello, se enviaba en su búsqueda a acólitos, que recibían 4 sueldos como gratificación. Veremos casos concretos más adelante, pero ya en 1608 hay dos casos, que reflejamos al final de las hojas de salarios de dicho año⁸¹⁹. En la *Visita* de 1649 se abordó la cuestión, pues se ordena al Vicario de Coro que “... tenga mucho cuidado de reformar los excessos que ay de faltar los capellanes asu asistencia a título de enfermos estándose algunos muchos días y semanas en sus casas sin hazer cama ni sin que tengan necesidad de médico”⁸²⁰.

Para finalizar con Phelipe Perandreu, en la última amonestación recibida, de 1632, se le amenazó con la excomunió por entrar en casas de juego, aunque el problema no debió ser grave ya que no hay documentos sobre deudas y préstamos⁸²¹.

3.3.4.3 Voces de bajo ejerciendo oficios: el caso de Jayme Camps

El cantor Jayme Camps es el siguiente contrabajo y su estancia en el Colegio es la más larga hasta la fecha, con una duración de casi 52 años: llegó al Colegio en julio de 1609 y pasó a ser

816 AD VII: ACCV *Capellanes* 1629/Carta de Perandreu, 12-may-29. Aunque menciona una “cantidad infrascrita”, no consta en el documento.

817 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXX nº 3 pág. 158.

818 *Ibíd.* cap. LXXX nº 5 pág. 159.

819 “A Domingo acólito por haverme avisado que salía de casa uno delos primeros capellanes habiendo avisado questava enfermo...”. AD VII: ACCV *Capellanes* 1608, 14-jun-08) Del mismo año hay otro apunte similar.

820 *Visita...* fol.9 Visita de 13-oct-1649.

821 AD VII: ACCV *Capellanes* 1630/ Pere Andreu-3.

ayudante de capiscal en abril de 1611⁸²², hasta el final de la segunda tercia de 1617 y siempre con 30L de salario. Quizá trató infructuosamente de mejorar el salario como capiscal y por ello renunció, porque en noviembre de 1620 lo encontramos como domero en propiedad y el mismo salario que le concediera el Patriarca⁸²³.

En la última tercia de 1621 desaparece y en el salario de la segunda se indica: “A mosén Jayme Camps, contrabajo, por su salario dedos meses y seis días de domero y un mes 24 días...7L 15S”⁸²⁴. Observando la citada hoja de salarios comprobamos que el 11 de diciembre el capellán Francisco Vidal cobró 7L ¿? por la doma que Camps había abandonado. No sabemos dónde pudo marchar, porque entre 1621 y 1628 hay un salto en el *Libro de Determinaciones*: lo cierto es que en enero de 1622 vuelve a la capilla, pero ya no vuelve a cobrar como domero —oficio que sigue ejerciendo Vidal —, sino como contrabajo⁸²⁵.

Camps trató de lograr salario completo en los oficios que ejerció —100L y casa tanto para capiscal como para domero —, sin conseguirlo. En 1625 se presentó a la oposición de contrabajo en ampliación de convocatoria, como se indica en el margen del *Libro de Nominaciones*⁸²⁶. En la prima mensis de mayo del año 1631, se le otorgó un sustancial aumento de salario de 30L “... por sus buenos servicios de manera que tiene 60L de salario en 2 de mayo 1631.”⁸²⁷. Camps permaneció en el Colegio hasta 16 de mayo 1661, probable fecha de su muerte. El resto de contrabajos se pueden consultar en el cuadro correspondiente por no revestir interés particular.

3.3.5 Otros capellanes

Una parte de los capellanes entraron en el Colegio a ejercer un oficio sin que conozcamos con certeza su tesitura vocal: algunos serán mencionados por diferentes razones, pero todos ellos se encuentran en el cuadro correspondiente a la voz que más comúnmente realizara su oficio. Algunos capellanes son conocidos por haber ejercido tareas en *interim* o poco más: éstos vienen detallados en hojas de pago a partir de 1631. En 1616 es Jayme Juan Lobera quien por primera vez firma recibo por *interim* de un oficio. En 1617 los colegiales determinaron darles lo estipulado en las *Constituciones*:

“Sobre la pretensión del que sirve de domero al presente mossén Vidal y el que sirve el evangelio mossén Tudón por la falta de domero y evangelistero de que se les dé algo por el trabajo el Co-

822 ²²⁴AD VII: ACCV *Capellanes* 1609 a 1617 y 1620/ Jayme Camps. Por las distribuciones sabemos que ascendió a capellán 1º en enero de 1611.

823 *Determinaciones...* fol.25. AD X: ACCV *Capellanes* 1620, determinación 20-nov-1620.

824 AD VII: ACCV *Capellanes* 1621 / Jayme Camps.

825 Cobra el salario al menos un mes después de su llegada, pues aparece en las distribuciones desde 1-ene-1622.

826 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 3r margen izq. Edictos 15-feb-1625, nominación 10-abr-1625.

827 *Determinaciones...*fol.34. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación prima mensis-may-1631.

llegó resolvió lo que se contiene en las *Constituciones* de la Capilla en el capítulo 81 nº2 donde señala nuestro Fundador y Señor lo que se ha de dar a los que sirven las tales faltas...”⁸²⁸

Como ayudante del capiscal Jayme Mas, el capellán primero Jayme Juan Lobera⁸²⁹ llegó en mayo de 1609; no sabemos realmente si se trata de un bajo, pero estuvo en el Colegio durante 25 años y su oficio nos hace pensar que lo era. Compartió el oficio de ayudante junto a Jayme Camps. A partir de 1616 dos recibos atestiguan que en realidad estaba haciendo las funciones de capiscal junto a Jayme Mas, que en esa época tenía problemas, como prueba la amonestación de 4 de noviembre 1616⁸³⁰. No obstante, sigue ejerciendo como interino hasta 1620, aunque no se conservan todos los recibos⁸³¹. En 1621 pasa a ser capiscal con el mismo salario pero se le otorgó casa⁸³²; no parece que dicha determinación fuera suficiente, pues el 26 de septiembre de 1627 “... se le dio la plaça de capiscal a mosén Lobera, en propiedad, nemine discrepante.”⁸³³ Lobera desaparece el 3 de marzo de 1634.

El capiscal Jusepe Blesa llegó a la capilla tras la oposición del tenor Pedro Albert a la plaza de domero que le haría abandonar la de capiscal y con el fallecimiento de Jayme Mas en 1627, lo que dejaba al Colegio sin capiscales. Blesa procedía de la corte, donde quizá conoció a Juan Bautista Comes, que por aquel entonces hacía trámites para volver a nuestra ciudad⁸³⁴. Además de Blesa, a partir del 26 del mismo mes, Jayme Juan Lobera adquirió en propiedad la plaza de capiscal que ya ocupaba desde 1621. Según reza una nota al margen del acta de nominación ya citada, Blesa falleció el 25 de mayo de 1629.

Para finalizar, cabe mencionar aquí a dos oficiales de los que no conocemos su voz, pero permanecieron largos años en el Colegio. El primero, Patricio Sanchiz, era natural de Xixona y llegó al Colegio por oposición a una plaza de domero que ganó en 1636, con 100 libras de salario⁸³⁵, falleciendo en el Colegio en agosto de 1660.

828 *Determinaciones...* fol.5. AD VII: ACCV *Capellanes* 1617 / Vidal y Tudón, determinación 19-dic-1617. El evangelistero sustituto cobraba 8L y el domero 10L.

829 AD VII: ACCV *Capellanes* 1609 a 1634 / recibos Jayme Juan Lobera. Del año 1616, se pueden consultar dos recibos de 5 libras cada uno fechados en 27 de junio y 16 de diciembre “...por ejercer el oficio de capiscal...”. Véanse emolumentos y aguinaldos en el cuadro *Bajos*.

830 La amonestación se puede consultar en AD VII: ACCV *Capellanes* 1616- Jayme Mas 3. En ese año hemos consignado dos recibos de 5 libras cada uno, cobrados en junio y diciembre, como corresponde a los interims, y en ellos se indica “...por exerçer el oficio de capiscal...” AD VII: ACCV *Capellanes* 1616 / Jayme Lobera.

831 Esto se infiere de los propios recibos, que se pueden consultar en los salarios. En el último, de 1620, dice como en los anteriores: “... seme dan cada unaño por San Juan y navidad porexerçer el officio de capiscal...”. AD VII: ACCV *Capellanes* 1620 / Jayme Juan Lobera.

832 *Determinaciones...* fol. 25. AD VII: ACCV *Capellanes* 1620 / Jayme Juan Lobera, determinación 29-nov-1620.

833 AD VI: ACCV *LiNo* fol.4r.

834 AD VI: ACCV *LiNo* fol 4v edictos 16-sep-1627 y nominación 23-sep-1627. En el mismo documento se prorroga la oposición a MC y el 27-jun-1628 oposita Juan Bautista Comes. En la llana del folio 4r se encuentra el acta de oposición a domero del capiscal Pedro Albert y el nombramiento de capiscal de Lobera.

835 AD VI: ACCV *LiNo* fol 9r oposición 8-sep-1636 y nominación 8-sep-1636.

El segundo, Francisco Franco, natural de Xàtiva, ingresó como capellán segundo condicionado a hacer de ayudante de capiscol en enero de 1640⁸³⁶. Franco aparece en la segunda paga de *interims* de ese año. Tras varias solicitudes de aumento salarial que se pueden consultar en el AD correspondiente, en 1647 reiteró sus súplicas lamentando ser el único que no había logrado medrar⁸³⁷. Ya en 1655 recibió 10 libras debido a que estaba enfermo⁸³⁸, desapareciendo en julio de 1656.

3.4 Los maestros de capilla y sus funciones entre 1605 y 1647⁸³⁹

Los maestros de capilla del Colegio durante el periodo 1605-1662, fueron investigados de manera prolija por Climent y Piedra en la ya conocida biografía de Juan Bautista Comes⁸⁴⁰, por lo que aquí explicaremos sus funciones y presentaremos a los diferentes maestros a lo largo del siglo de manera concisa, aunque comentaremos todo aquello que —tras revisar exhaustivamente toda la documentación de archivo—, pudiera ser susceptible de revisión por nuestra parte.

El Patriarca delimitó con la claridad acostumbrada las funciones del maestro de capilla en el capítulo IX de las *Constituciones* de la capilla. Comentaremos aquí en el orden de aparición original, las funciones más importantes del maestro:

1. Le correspondía “... llevar el compás siempre que huviere fabordones, o senzillos, o cualquier otra cantoría.”⁸⁴¹. Todos los cantores debían seguir sus instrucciones y solamente el vicario de coro podía intervenir en sus tareas “...quando el Maestro de Capilla se apressurare más de lo que conviene, para la decencia, y devoción del culto divino”⁸⁴².
2. Había de “... ordenar, y señalar los que huvieren de cantar en alguno de los dos órganos, o con las flautas, o cornetas: de tal manera que ninguno pueda cantar con los dichos instrumentos sin voluntad suya”⁸⁴³. En el mismo sentido, ordena que ningún capellán pueda negarse a esto, so pena de ser marcado.
3. Debía ser él quien eligiera la música instrumental en los días de fiestas de primera clase más importantes y en el Corpus Christi: “... que tenga mucha cuenta con alegrar los Oficios divinos, con mezclas graves, y devotas de música en los días solemnes...”⁸⁴⁴.

836 AD VI: ACCV *LiNo* fol 13r nominación 16-ene-1639. AD VII: ACCV *Capellanes* 1640/Interim Franco.

837 AD VII: ACCV *Capellanes* 1647/Carta y recibo Franco 6-may-1647.

838 AD VII: ACCV *Capellanes* carta de pago 3-nov-1655.

839 En realidad en este apartado llegaremos a 1662 debido a que Marcos Pérez ostentó el *interim* hasta ese año.

840 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs. 32 a 40 incl. y 85 a 102.

841 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. IX pág. 18.

842 Ídem.

843 Ídem.

844 Ídem.

4. Finalmente, encarga al maestro que siempre que dé clase de canto de órgano a los capellanes: "...cada día que no fuere impedido por ser fiesta de guardar, o por haverse hecho oficio a canto de órgano, haga plática a los de la Capilla, para que se vayan ejercitando en el canto"⁸⁴⁵. A lo largo del siglo solamente hay una referencia a esta actividad, precisamente del período en que Comes era teniente de maestro: "... a Mosén Sebastián Martínez... por un libro de música de Joschin y otros autores que se a comprado para hacer plática a los cantores..."⁸⁴⁶.

3.4.1 Joan Narcís Leysa (¿?-1614)

Juan de Ribera inició su capilla musical con la colaboración de Narcís Leysa, que tal y como relatan Climent y Piedra, era el maestro de capilla de la catedral en sustitución de Ambrosio Cotes desde 1696: "Leysa se había formado en la catedral, primero como infantilillo; después, en 1579, como mozo de coro; contralto en 1585; suplente de Cotes en 1596; y así continuó, incluso después de la marcha de Cotes, hasta que pasó al Patriarca en 1605, donde permaneció hasta su muerte en 1614"⁸⁴⁷.

Cuando en 1605 el Patriarca incorpora a Leysa a su capilla, éste debía ser ya bastante mayor y su salud precaria. La relación de Leysa con el Patriarca debió ser buena; a pesar de ciertas quejas en relación a la atención debida a infantilillos y magisterio en la catedral, le encomendó la tarea de poner en marcha su capilla de música. Fue Leysa quien realizó el encargo del órgano de Bordons y a partir de 1607 también participa en los tratos con el nuevo organero, Claudio Girón⁸⁴⁸ y compra algunos de los primeros instrumentos.

Como Climent y Piedra afirman, desde su puesto de maestro de capilla, Leysa se encargó de la compra de libros de música y la copia en papeles de diferentes maestros, aunque pensamos fue el Patriarca quien supervisó todos los detalles concernientes a estas adquisiciones⁸⁴⁹. Como en la catedral, Leysa fue discretamente eximido del cuidado de los infantilillos, tarea que corrió a cargo de otros capellanes hasta la llegada de Comes, quien siempre ofreció seria resistencia a esta responsabilidad. Aun así, Leysa era oficialmente y según las *Constituciones* que se pergeñaban en aquel tiempo, el responsable de los niños⁸⁵⁰ y en las hojas de salarios del año

845 Ídem pág.19.

846 AD X: ACCV *Música* Recibo 2-nov-1609.

847 José Climent: "Las capilla musicales. La transición al barroco", en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* (Valencia: Levante, 1992) pág. 149.

848 Todo lo referente a los órganos de la fundación se encuentra en el capítulo 1. También se puede consultar el AD III: ACCV Órganos, donde por orden cronológico aparecen las obras de construcción de los mismos y en los que numerosos apuntes corresponden a gastos firmados por Leysa.

849 Climent Barber, José y Piedra Miralles, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág. 36.

850 AD IX: ACCV *Infantilillos*. Ver este AD y también Climent y Piedra, aunque no aportan este apunte de 1606.

1605 es él quien se encarga⁸⁵¹. A partir del año siguiente ya son otros capellanes los que asumen esta tarea; Narcís Leysa falleció el día 31 de marzo de 1614.

3.4.2 Juan Bautista Comes

La vida de este músico, compositor de las *Danzas del Corpus* objeto de nuestro estudio, ha sido investigada por José Climent y Joaquín Piedra. Sabemos por los autores mencionados que nació hacia 1582 ya que fue infantillo de la catedral de Valencia entre 1594 y 1596; debió ser discípulo durante un año del entonces maestro de capilla Ginés Pérez (¿? -1600)⁸⁵², seis meses desde el 16 de marzo de 1696, de Ambrosio Coronado de Cotes (1550-1603) y de Narcís Leysa el resto de su estancia⁸⁵³. Tras su salida de la seo valentina, hay un periodo en la vida de Comes del que nadie ha podido aportar datos y que pudo ser decisiva para convertirse en el compositor que conocemos; lo volvemos a encontrar en 1605 como maestro de capilla de la catedral de Lérida⁸⁵⁴, de la que ya era cantor anteriormente desde fecha desconocida.

Pronto tras su llegada al Colegio, en agosto de 1608⁸⁵⁵, hay testimonios de las dificultades económicas de Comes. Tras haber estudiado tantos y tantos capellanes músicos y cantores a lo largo del siglo en el Colegio, podemos afirmar que, como Comes, algunos de los mejores pagados sufrieron privación económica debido a las cargas familiares. Tal es el caso de nuestro compositor, que hubo de hacerse cargo durante toda su vida no sólo de sus padres en la vejez, sino también de dos hermanas solteras y al final de su vida de otra hermana viuda, además de la hija de ésta, un total de seis personas⁸⁵⁶. Nos parece obvio que semejante responsabilidad debió de provocar momentos de necesidad obligándole a contraer deudas que hubieron de ser pagadas con adelantos del Colegio, e incluso con la intervención del Patriarca⁸⁵⁷. Comes abandonó el Colegio el 20 de abril de 1613, en que pasó a la catedral de Valencia para de nuevo sustituir a

851 AD VII: ACCV *Capellanes* 1605.

852 La biografía crítica más actual y contrastada con lo publicado anteriormente, la podemos encontrar en Ginés Pérez: *Set Motets inèdits*. Edició d'Esperanza Rodríguez (Barcelona: Tritó, 2007) Con la colaboración del *Institut Valencià de la Música*. Págs. XXI a XXIV inclusive.

853 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág. 70 n.p.20.

854 Sabemos por Climent y Piedra que el 27 de junio de 1605 se había deliberado sobre el nombramiento como maestro de capilla entre Comes y Bort, eligiéndose a Comes. Ídem, pág. 37 n.p.18 y págs. 70-71-72. Indican también que por el *Libro de Fábrica* se sabe que el Patriarca pidió al hermano de Comes precisamente ese año, que fuera a Lérida para ofrecerle un puesto en el Colegio. AD IV: ACCV *LiFa* n°83.

855 Fue nombrado capellán segundo con 150 libras de salario anuales —cantidad que se corresponde con el salario de maestro de capilla —, sólo como teniente de maestro. AD VII: *Capellanes* 1608-1613

856 “De las tres hermanas de Juan Bautista, Ángela y Jerónima permanecieron solteras. La tercera, llamada Vicenta, y tal vez la más pequeña —pues siempre se la nombra la última —, contrajo matrimonio con “Joan Vicent”, músico, ministril de la capilla catedralicia desde su juventud (1616), hasta su muerte, acaecida en octubre de 1639. El único fruto de este matrimonio fue Antonia, que, en su orfandad, quedó bajo la tutela de su tío Juan Bautista, el cual, al morir la confió al primo de ella, Jerónimo, único vástago varón de la familia Comes.” José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.27

857 *Ibíd.* págs.41-42.

Jerónimo Felipe⁸⁵⁸, marchando a la capilla real de Madrid como teniente de maestro en marzo de 1618. Allí, Comes convivió y compartió su vida musical con Mateo Romero (ca. 1575-1647), su maestro de capilla⁸⁵⁹.

Disponemos de poca información sobre la estancia de Comes en la capilla real, aunque sabemos por las cartas dirigidas a los colegiales perpetuos del Colegio, que durante años intentó sin éxito volver a Valencia; la vida en la corte no satisfizo a Comes, que además se veía obligado a atender y enseñar música a los infantillos. Tan pronto como septiembre de 1618 hay ya una carta a los colegiales perpetuos en que informa del envío de un motete y un salmo *Nunc dimittis*, ambos a 11 voces⁸⁶⁰. Las dos piezas enviadas habían sido compuestas en Madrid para su uso en la capilla y a tenor de la afirmación de Comes, bien apreciadas en la corte. No hemos encontrado ninguna referencia a las mismas ni en pagos a copistas ni en el inventario de 1625, solo hay una obra a 12 voces, ni tampoco en los de 1656, 1675 y 1687.

Comes dirigió 8 cartas desde Madrid a los capellanes perpetuos del Colegio entre septiembre de 1618 y septiembre de 1619; en la segunda, de enero de 1618, aprovecha para tratar de colocar a uno de sus alumnos, Pedro Jalón⁸⁶¹: este organista marchó a Sevilla, donde su hermano Luis Bernardo era maestro de capilla de la catedral para opositar al puesto de organista sin éxito. Ejerció allí diversos oficios, —maestro de los seises y profesor de la cátedra de melodía—, sin ganarse el aprecio del capítulo⁸⁶².

También había pasado por el Colegio otro discípulo suyo que iba de camino a Orihuela llamado Bautista Gotor, pero no agradó. Gotor fue elegido maestro de capilla de la seo de Orihuela el 19 de agosto de 1621 y parece que mantuvo una actitud negligente con sus obligaciones, desapareciendo en 1627⁸⁶³. Así pues, ni Jalón fue al Patriarca, ni Gotor fue admitido en el Colegio tras su visita en 1619, ni Comes pudo regresar a Valencia pese a sus numerosos intentos, ya que trató de lograr un salario de 50 escudos con la exención de cuidar a los infantillos, lo que no era posible por contravenir las *Constituciones*.

858 AD VII: ACCV *Capellanes* 1613-1 Comes.

859 Mateo Romero, nombre castellanizado en 1594 de Mathieu Rosmarin, (ca. 1575-1647). Era originario de Lieja, desde donde llegó siendo niño a la corte real como infante de coro; se formó pues entre los músicos flamencos que en ella había, siendo discípulo de su antecesor en el cargo, Philippe Rogier, a quien sustituyó desde 1598 hasta su jubilación en 1634. Su biografía más extensa fue escrita por Paul Becquart: *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* (Bruxelles: Palais des Académies, 1967).

860 ACCV, *Cartas autógrafas de Juan Bautista Comes* sin catalogar publicadas por José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs. 183-184.

861 *Ibid.* págs.184-185. Sobre Jalón ha investigado Juan María Suárez Marín: “Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la catedral de Sevilla” en *RMS* vol. 25 n°2 (2002) pág. 396 y parece que trató de marchar a la Seo de Zaragoza sin éxito. Pedro Calahorra Martínez: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, n°2. Polifonistas y ministriles* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978) págs.108-109.

862 Juan María Suárez Marín, *Ibid.* pág. 396.

863 Juan Pérez Berná: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones de Mathías Navarro (ca.1666-1727)* vol. 1 (Santiago de Compostela: USC, 2007) págs. 221-222.

3.4.3 Maestros suplentes: Jayme Mas y Luis Navarro: 1613-1620

A partir del 13 de agosto de 1613 en que Comes entra en la catedral y hasta 1628 en que vuelve de Madrid al Patriarca, se suceden los maestros y capellanes cantores a cargo de la batuta. Desgraciadamente, los más interesantes compositores permanecieron en nuestra capilla por poco tiempo. Hasta el fallecimiento de Joan Narcís Leysa fallece el 31 de marzo de 1614, es el viejo maestro quien figura en las hojas de salarios realizando las tareas encomendadas al cargo; no obstante es posible que un capellán le sirviera de ayudante, quizá el ya conocido contrabajo Jayme Mas, puesto que la tercia siguiente al fallecimiento de Leysa ya figura como capiscol y llevando la capilla, razón por la que cobra 10 libras⁸⁶⁴.

A partir de octubre de 1614 fue el contralto Luis Navarro quien ejercía de maestro, cobrando en dos recibos las 20L del *interim*⁸⁶⁵. Si revisamos las hojas de salarios transcritas en el AD VII veremos allí reflejados los recibos correspondientes al *interim* que por ejercer de maestro de capilla fue cobrando Navarro durante esos años, al tiempo que ejercía y cobraba también como cantor. Desde julio de 1619 encontramos de nuevo a Jayme Mas ejerciendo el cargo a hasta la llegada de Vicente García a mediados de mayo de 1620⁸⁶⁶. Todas las vicisitudes expuestas hacen concluir a Climent y Piedra que tras la rebaja de distribuciones en diciembre de 1618 se pusieron edictos para una plaza de maestro de capilla⁸⁶⁷; sin embargo y aunque no negamos que quizá los hubiere, no los hemos encontrado en ningún documento.

3.4.4 Vicente García: 1620-1621

Procedente de la catedral valentina, Vicente García se incorpora a la capilla de música en 20 de mayo de 1620, como se refleja en las hojas de salarios⁸⁶⁸. En diciembre de 1621, volvió a su puesto de la catedral, algo mejor pagado: “En 25 de dehembre 1621 nomenat Mestre de Capella Vicente Garcia. 100LS de salari y 63 LS de la plaça de contralt...”⁸⁶⁹. Quizá la prohibición de salir a cantar a otras capillas pesara en la decisión de García; aunque en la catedral existía la misma prohibición, el régimen de vida y la dedicación eran probablemente más llevaderas. A lo largo del siglo encontraremos casos de capellanes sancionados por faltar injustificadamente al servicio del coro, en ocasiones por haber sido hallados cantando fuera.

864 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.85. AD VII: ACCV *Capellanes* 1614- Jayme Mas recibo. Según el capítulo LXXXI de las *Constituciones*, el *interim* anual de maestro de capilla llevaba aparejadas 20L.

865 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs. 85-86. AD VII: ACCV *Capellanes* 1615- Luis Navarro/carta de pago 24-mar-1615 y recibo 1-oct-1615.

866 *Ibíd.* pág. 93, y AD VII: ACCV *Capellanes* 1619-1620 Jayme Mas/Recibos *interims*.

867 *Ibíd.* pág.86.

868 AD VII: ACCV *Capellanes* 1620-II Vicente García) Climent y Piedra relatan los detalles de su salida de la Seo

869 Archivo de la catedral de Valencia, Leg.1631: *Salarios 1605-1810* fol.101r.

3.4.5 Luis Navarro, Antonio de Oliveira y Jayme Mas

De nuevo es Luis Navarro quien asume el mando en la capilla de música con la marcha de Vicente García; lo haría entre febrero de 1622 y final de enero de 1623, porque durante el mes de enero de 1622, fue Jayme Mas quien llevara el compás, al tiempo que Pedro Ximeno, ayudante de organista, se encargó durante esas semanas de enseñar canto a los infantilillos⁸⁷⁰.

Antonio de Oliveira se incorporó a la capilla del Patriarca a partir del 25 de enero de 1623⁸⁷¹. Desgraciadamente, la laguna del *Libro de Determinaciones* entre abril de 1622 y 1628, impide conocer las circunstancias que facilitarían su llegada; muy bien pudiera haber sido Comes quien estableciera contacto en la corte, pues de Oliveira no hemos encontrado referencia alguna. El portugués permaneció en el Colegio durante 1623 y 1624, pero hacia el 28 de julio de 1624 fue detenido y preso por la Inquisición, como se sabe por el pago de la segunda tercia a favor de ésta⁸⁷².

El 21 de diciembre de ese mismo año Jayme Mas cobró 5 libras "... por haver regido la capilla vacando el magisterio..."⁸⁷³. Si las fechas de los recibos coinciden con las de la realización del oficio, quizá Mas cobró por ejercer tres meses de maestro, entre el 21 de septiembre y el 21 de diciembre; Oliveira pudo quedar oficialmente fuera del puesto a finales de septiembre de 1624 ya que al año siguiente reclamaría y cobraría parte de su salario; no sabemos quién se ocupó de la capilla durante los casi dos meses posteriores a su apresamiento, ni cuánto tiempo pasó en la cárcel, aunque su vuelta en septiembre de 1625 hace pensar que estuvo todo un año.

Las últimas informaciones sobre Antonio de Oliveira en el Colegio, se encuentran en el que ha sido considerado como el primer inventario de música de la capilla del Patriarca y que curiosamente está entre las últimas hojas, sin foliación, del *Libro de Nominaciones*. Climent lo data aproximadamente en 1625; al final del mismo hay un listado de obras que aparecen con el título "La Música que tenía Mosén Mas"⁸⁷⁴, en el que hay música de Oliveira que no figura en los recibos de copia de música que el propio Mas había realizado para el Colegio, lo que hace pensar que era propiedad del capellán, que lo dejó al Colegio al fallecer en la semana del 6 de febrero de 1627⁸⁷⁵. Al final de todo indica de las últimas, compuestas por Oliveira: "Estos tres psalmos imbió de Roma siendo Maestro de Sant Joan de Letrán"⁸⁷⁶. El músico portugués estuvo

870 AD VII: ACCV *Capellanes* 1-feb-1622, Libro/Mas y Ximeno. Esto fue en enero, mientras que el resto del año nos atenemos a la información de Climent y Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.93.

871 AD VII: ACCV *Capellanes* 1623-I Antonio de Oliveira.

872 AD VII: ACCV *Capellanes* 1624-II Antonio de Oliveira y José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.94.

873 AD VII: ACCV *Capellanes* 1624- albarán, Jayme Mas 21-dic-1624.

874 José Climent Barber: "La música en Valencia durante el siglo XVII" en *AnM* vol. 21 (1966) págs. 219 a 224 /Inventario 1625 pág.219.

875 Como consta en las hojas de distribuciones de dicha semana, en que firmó por él bajo Jayme Camps. Lo hemos incorporado a los salarios de 1627. AD VII: ACCV *Capellanes* 1627. Mas ya no cobraba salario por haber dejado el oficio de capiscol, quizá por ancianidad.

876 Esto último junto a las obras de Oliveira de dicho inventario, citado en José Climent y Joaquín Piedra: *Juan*

efectivamente en la catedral romana de san Juan de Letrán como maestro de capilla durante el año 1626⁸⁷⁷, permaneciendo allí sólo ese año.

Con el pago de 5L a Jayme Mas el 21 de diciembre de 1624, entramos en 1625 sin maestro de capilla, pues no queda claro quién realizó estas funciones durante el periodo que media entre el 21 de diciembre y la llegada de Diego de Grado el 26 de abril de 1625: el 10 de mayo Jaime Mas cobra 2L 8S por regir la capilla⁸⁷⁸ lo que significa que estaría en el puesto sólo mes y medio; quizá Mas cobró menor cantidad de la estipulada por cuatro meses, asumiendo menos tareas.

3.4.6 Diego de Grado: 26-IV-1625 / 12-VII-1627

El 15 de enero de 1625 el rector y los colegiales perpetuos pusieron edictos para proveer la plaza⁸⁷⁹, no sólo a las catedrales y parroquias en que, según constitución, se publicitarían las plazas de capellanes primeros, sino también a otras sedes catedralicias, algunas de las cuales se contemplaban para el concurso de capellanes segundos o ni siquiera esto⁸⁸⁰. De ello se desprende que el Colegio necesitaba un maestro de capilla sin tardanza, aunque hasta abril no se cubriera el puesto con Diego de Grado, quien se incorporó inmediatamente, en la semana del 26 de dicho mes, a su oficio⁸⁸¹.

En el nombramiento se indica que era oriundo de Vallecas; no podemos menos que reflexionar sobre la posibilidad de que sea el mismo que José López-Calo biografía en el *Diccionario de la Música Española* con el nombre de Diego de Grados, niño de coro de la catedral de Sevilla, alumno de Lobo y profesor de Patiño al asumir las tareas docentes por ancianidad del maestro. A partir de 1611 ya clérigo, sabemos que había ejercido como maestro de capilla sustituto en la parroquia de san Salvador de Sevilla y en 1614 era ya maestro auxiliar, aunque al tiempo seguía como capellán de la catedral⁸⁸². Tras pasar por Plasencia, Medina del Campo y Zamora, desaparece en 1623. Puesto que llegó a Valencia en 1625 y desde 1623 no hay noticias suyas, puede que se tratara de la misma persona, llevado a Sevilla como infantilillo; veremos en el Colegio infantilillos de muy diversas procedencias, pues la necesidad de buenas voces empujaba a las capillas a realizar campañas en ciudades y sedes catedralicias bastante alejadas. Queda la cuestión del apellido: en Valencia lo vemos firmando como *de Grado*, pero no hemos podido

Bautista Comes y su tiempo... (1977) pág.96.

877 L'Archivi omusicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX) a cura di Giancarlo Rostirolla (Roma: Pubblicazioni degli archivi di stato strumenti CLIII, 2002) pág. XXIX.

878 AD VII: ACCV *Capellanes* 1625 recibo10-may-1625.

879 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.96. Los edictos se encuentran en AD VI: ACCV *LiNo* fol.2r.

880 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXV 1-2, pág. 126.

881 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) págs.96-97.

882 Clara Bejarano Pellicer: "De la parte de dentro o de la parte de fuera: la capilla paralela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVII" en *Revista de Humanidades* n° 20 (2013) pág.154.

comparar la grafía de su firma con otras anteriores; el propio López Calo recientemente añade entre paréntesis una *s*⁸⁸³ en el apellido del compositor por él estudiado, de quien menciona un salmo a ocho voces conservado en la catedral de Segovia.

Finalmente, cabe indicar que hay poca información sobre su actividad musical en la capilla⁸⁸⁴, pero precisamente en 1626 es la única ocasión en que vemos que se interpretan villancicos durante la Semana Santa⁸⁸⁵. No hemos encontrado otra mención a lo largo del siglo: ¿cantaron realmente villancicos? ¿Sería la impronta del maestro de capilla? La festividad de Semana Santa era de gran importancia en el Colegio y seguía esquemas repetitivos año tras año, pero nunca hemos vuelto a ver mención alguna de música en lengua romance cantada en nuestra capilla.

Quizá fuera Diego de Grado quien realizara o supervisara el primer inventario de música que hemos mencionado arriba; hemos visto que las únicas obras a doce voces o a tres coros son de Oliveira y Comes; además vemos mencionado entre otros compositores a Alfonso Lobo — quizá su maestro —, en segundo lugar y por primera vez, pues en los recibos de copia de libros de música y papeles sueltos hasta ese año no se indican autores a excepción de Pujol, Comes, Oliveira en un recibo de 1620 y en otro de 1625, Palestrina y Heredia. Desgraciadamente Grado fallecería catorce meses más tarde, probablemente el 12 de julio, del año 1627⁸⁸⁶. De nuevo el Colegio perdía la oportunidad de afianzar en su capilla un buen compositor y músico.

3.4.7 Juan Jordán, *interim* de maestro: 1627-1632. Vuelta de Comes en 1628

Quizá la capilla hubiera conocido mayores logros musicales de haber tenido un maestro de la talla de Comes durante los más de veinte accidentados años que ya hemos estudiado; de nuevo con necesidad de un maestro, durante la segunda mitad de 1627 y la primera del año 1628 y tras 19 años de servicio, fue nombrado maestro interino el tenor Juan Jordán ya mencionado. En agosto de ese mismo año se convocaron oposiciones. No acudió ningún aspirante a esta llamada, quedando consignado al margen de los edictos⁸⁸⁷.

Finalmente, Juan Bautista Comes llegó a Valencia en junio de 1628, y curiosamente se indica en el *Libro de Nominaciones* que se le aceptaba como maestro “...consiguiendo lo que el Señor Fundador mandara en Constitución”⁸⁸⁸. Esta reflexión trasluce la inquietud que los colegiales perpetuos habían padecido durante años, por no poder tener en su capilla un maestro a la altura de la Fundación. Comes se incorporó a su puesto probablemente el 29 de junio de 1628. El 3

883 José López-Caló: *La música en las catedrales españolas* (Madrid: ICCMU, 2012) pág. 371.

884 Sólo sabemos que cambió de casa durante unas semanas. AD X: ACCV *Capellanes* 1626, recibo Diego de Grado 27-mar-1626. Lobo dejó de enseñar a los infantes en 1610 según Stevenson, [1992] pág.299.

885 AD VII: ACCV *Capellanes* 1626 recibo Ximénez y Soriano 27-mar-1626.

886 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.97.

887 Ídem.

888 *Ibíd.* pág. 98. AD VI: ACCV *LiNo* fol.4v.

de octubre de 1628 se nombraba a Luis Navarro teniente de maestro: "... lleve el compás con título de ayudante de Maestro de Capilla por haverse obligado a enseñar a los infantillos del coro y lo firmó de su mano el dicho mosén Navarro..."⁸⁸⁹, por tanto se le nombró para enseñar canto y música a los infantillos.

Climent y Piedra consideran que Comes volvió al Colegio sin condiciones previas, aunque dispuesto a imponer su criterio y que los colegiales fueron condescendientes ante las excusas del músico a la hora de ocuparse de los niños. Pese a que compartimos dicha teoría, ésta ofrece una duda importante; hasta la fecha no hemos conocido ninguna ocasión en que el Colegio haya cedido fácilmente a las pretensiones de un capellán, si estas no fueren ratificadas por las *Constituciones*: ¿por qué entonces cedería el Colegio hasta el punto de nombrar un ayudante de maestro? ¿Qué garantía podía tener el Colegio de lograr que Comes realizara esta tarea, tras haberle eximido de la misma?

Debemos también considerar la posibilidad de que Comes solicitara esta gracia por un tiempo limitado y a causa de algún problema personal o de salud, pero en ese caso lo más probable es que se hubiera designado a un capellán para enseñar música a los infantes en otras condiciones y no con un nombramiento en toda regla. Por otra parte, no parece que hayan existido recibos de Luis Navarro por su oficio de teniente de maestro, lo que nos hace sospechar que, o debía ser Comes quien acordara pagarle pero no lo hizo, o había expectativas por parte de Navarro de recibir una gratificación colegial por el trabajo. Si consideramos el cargo de teniente de maestro de capilla equivalente al mencionado por el Patriarca como de *coadjutor*, que llevaba aparejado un pequeño salario, el conflicto con Navarro estaba servido. Por ello, en julio de 1631 se determinó pagar 20L a Luis Navarro "... por enseñar a los infantillos de coro atento que el Maestro de Capilla no ha cuydado dellos y a traydo al Colegio en palabras tres años sirviéndoles de enseñar él por su cuenta y assí le han de quitar de su salario"⁸⁹⁰.

Como curiosidad, hemos revisado los salarios de 1631 y tanto al final de la segunda tercia, en agosto, como de la tercera en diciembre, Comes siguió cobrando 60L correspondientes a 50 de salario y 10 de la casa. Sólo a 30 de abril, final de la primera tercia de 1632, apreciamos que se le detraían 10 libras, lo que también sucede a 31 de agosto, en que de nuevo cobra 50 libras⁸⁹¹. Quizá los colegiales esperaron a ver la reacción de Comes ante la determinación del 11 de julio antes de retirarle la paga, pero de nuevo, ¿cómo se explica el nombramiento de teniente de maestro y atribución de la enseñanza a los infantillos a Luis Navarro en noviembre de 1628?

Otro ejemplo de la lucha que por su independencia mantuvo Comes la protagonizó en 1630 con el tiple navarro Gerónimo Ximénez y el contralto zaragozano Pedro Phelipe Peña, aquél que había sido perseguido por la guardia real por dar escándalo y "músicas" en las calles de

889 *Determinaciones...* fol 32. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación prima mensis oct-1628.

890 *Determinaciones* fol. 34. AD VII: ACCV *Capellanes* Navarro-Comes determinación prima mensis jul-1631 Publicado por José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.99.

891 Ver AD VII: ACCV *Capellanes* 1632-1 y 2.

la ciudad⁸⁹². Los tres músicos fueron descubiertos cantando en la parroquia de san Antonio: suponemos que Comes interpretaría allí alguna de sus obras y llevaría a ambos cantores por sus buenas cualidades: "...pague 4S a Simón ayudante de missa por aver ido a San Antonio donde halló que cantavan el maestro decapilla Peña i Ximénez capellanes dela capilla conforme lo que el Santo dispone"⁸⁹³. Esta práctica, prohibida por constitución⁸⁹⁴, no afectaba a las parroquias fuera de la ciudad o incluso de sus arrabales. La parroquia de la Orden hospitalaria de San Antonio Abad inició su fundación en 1313, se encuentra en el antiguo camino de Serranos a Sagunto, fuera de las antiguas murallas y al otro lado del río Turia. Con toda seguridad Comes y sus compañeros consideraron posible acudir a cantar allí; lo cierto es que fueron descubiertos y marcados con la retirada de una semana de distribuciones.

El mismo problema surge el año siguiente cuando se le pagaron 6S "A un hombre que fue al Grao a ver unos capellanes que avían ido a cantar"⁸⁹⁵. No sabemos de quién se trataba en esta ocasión, pero es interesante que suceda en esta época con Comes; se tratara o no de nuevo de nuestro compositor, no parece que los infantillos fueran su única molestia: la falta de libertad de movimientos, una condición impuesta por las *Constituciones* y cuyo cumplimiento parece que se velaba con exceso de celo, le impediría poner en marcha otros proyectos musicales que no fueran los propios del Patriarca, lo que suponía la pérdida de ingresos.

Esta cuestión ya había provocado controversia: Rafael Barceló reclamaba una semana de distribuciones de 1613, que se le había quitado por una falta similar, alegando que en vida del Patriarca había costumbre de que varios capellanes fueran a cantar y tocar a san Miguel de los Reyes, "...porque a mossén Mas como a mí , hijo de aquella santa casa le preguntava su Excelencia cada año a quién havia convocado delos capellanes para ir @ ayudar a los dichos padres..."⁸⁹⁶ y continúa: "... porquanto se fue con licencia y los collegiales perpetuos la han dado para cantar dentro valencia públicamente como fue en las descalças ⁸⁹⁷ llevándolos mossén Andrés puig con los infantillos de choro a cantar villancicos y también a otros en el convento

892 AD VII: ACCV *Capellanes* amonestación Peña 1630- amonestación Ximénez 1636.

893 AD VII: ACCV *Capellanes* Comes, Peña y Ximénez-gasto menudo 28-dic-1630. Esta parroquia, fundada en 1288, se encuentra en el antiguo camino de Serrano a Sangunto, fuera de las antiguas murallas y al otro lado del río.

894 "... que ninguno de los Ministros desta nuestra Capilla, assi Oficiales, como Capellanes primeros, y segundos, o Infantes, o Moços de Coro, pueda vestirse en Iglesia alguna, aunque sea en la Metropolitana, a los Oficios, Processiones, o Mortuorios. Y mucho menos permitimos, que los dichos Ministros puedan admitir cantoría fuera desta Capilla, o cantar en alguna Cantoría en Iglesia, o Capilla, o casa particular, como esto sea cosa indecente de sus ministerios, y personas, no siendo, ni llamándose Cantores, sino Capellanes...". San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LIII-nº1 págs. 102-103. En lo referido a la sanción por estos hechos: "...sea assi mismo castigado la primera vez en privación de percaços por tiempo de ocho días; y por la segunda vez de quinze días; y por la tercera vez de un mes; y por la quarta en privación de la Prebenda..." San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXXV-nº 6, pág. 171.

895 AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo 25-jun-1631. El Grao es la zona portuaria de Valencia, muy alejada de la ciudad y en aquella época, parte de los poblados marítimos.

896 ACCV, Archivo de Sacristía 1-6-8-89 "Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes informes, etc." AD VII: ACCV *Capellanes* Memorial Barceló II.

897 El convento de las Carmelitas descalzas fue fundado por Juan Bautista Foz, colegial perpetuo del Patriarca; se trata de una clausura que aún existe hoy en día.

de san christóval...”⁸⁹⁸. Aunque no hay muchas menciones a este tipo de salidas del Colegio, pensamos que debieron hacerse, aunque siempre en los términos vistos arriba: a decisión de los colegiales perpetuos y a parroquias estrechamente vinculadas al Colegio, nunca por iniciativa de un capellán cualquiera con intención de ganar un sobresueldo. Comes marchó el 16 de octubre de 1632 a la catedral de Valencia, falleciendo en 1643 siendo aún maestro allí.

3.4.8 Marcos Pérez, maestro de capilla interino: 1632-1662

Ya hemos tratado el asunto de los orígenes y llegada al Colegio del contralto Marcos Pérez en el capítulo III. Recordemos someramente que procedía de Segorbe, en cuya catedral se había formado como infantilillo hasta ser maestro de capilla. Llegó al Colegio en noviembre de 1630 opositando a una capellanía primera. Diez días después de la partida de Comes, se pusieron edictos para oposición a la plaza de maestro de capilla, pero nadie se presentó, prorrogándose sin éxito⁸⁹⁹. Quizá por la urgente y obvia necesidad de un maestro, se tomó la decisión de asignar estas funciones a Marcos Pérez. No hay mención a las cualidades o méritos de este capellán, aunque tras dos años junto a Comes y habiendo sido previamente maestro de capilla, debía tratarse de una persona bien cualificada y capaz a la que habría que atribuir también la ventaja de su juventud; así pues el 3 de febrero de 1633 “... el señor rector y colegiales perpetuos, hizieron merced a Marcos Pérez contralto, de 20L de salario, con que tiene oy 100L con obligación de llevar el compás y enseñar a los infantilillos”⁹⁰⁰.

Observando el nombramiento de capellán primero en 1630⁹⁰¹, nos sorprende que se indique un total de 100L de salario cuando se le adjudicaban 20L por llevar el compás sobre las 60L de la capellanía primera; al revisar el *Libro de Determinaciones* encontramos la respuesta, pues ya en la *prima mensis* de noviembre de 1632 —antes por tanto del 27 de noviembre en que prorrogaron los edictos para la oposición—, le habían acordado 20 libras por dichas funciones: “Todos los Colegiales perpetuos juntos en la celda rectoral nemine discrepante hizieron merced a Marco Pérez de veynte libras de salario perpetuas con obligación de teniente de Maestro de Capilla y enseñar a los niños siempre que no huviere Maestro”⁹⁰².

Así pues, en noviembre de 1632 se le hacía un aumento de 20L perpetuas, o sea sobre su salario de contralto y aunque condicionado a las tareas propias del maestro de capilla, ejercería este cargo de manera temporal y sin gratificación aparejada; finalmente, en febrero de 1633, se le aumentaba su salario de contralto hasta alcanzar el máximo de 100 libras permitido por constitución. Es necesario observar que en la determinación se indica “...con obligación

898 AD VII: ACCV *Capellanes* 1613 Memorial Barceló II [Sacristía 1-6-8-89 “Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes informes, etc.”].

899 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 7v.

900 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 8r. José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.112 se indica 3 de enero.

901 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 6v.

902 *Determinaciones...* fol. 35. AD VII: ACCV *Capellanes* deter prima mensis de nov-1632.

de teniente de Maestro de Capilla...”, apareciendo en casi todas las hojas de salarios como “Contralto y ayudante de Maestro de capilla”. Además, en 1635 logró la vivienda aparejada al puesto de primer contralto: “...a mosén Marcos Pérez se le da la casa que dizen de sor Agullona desde el día que entró en ella con la qual tendrá la plaça de contralto por entera y el lugar que le señala la Constitución y haze el oficio de Maestro de Capilla nemine discrepante”⁹⁰³.

Diferimos de la interpretación de Climent y Piedra, que en su transcripción de la determinación arriba incluida, han leído “...y el lugar que le señala la Constitución por el Oficio de Mtro. De Capilla nemine discrepante”⁹⁰⁴. Aunque indican que la casa es un privilegio que acompaña al puesto de primer cantor, su versión de la cita superior lleva a los autores a la siguiente conclusión: “En realidad, faltaba que le concedieran la casa para gozar la plaza de contralto por entero y ésta vino, aunque algo tardíamente, en 18 de marzo de 1635, juntamente con los honores y *lugar que le señala la Constitución por el oficio de Maestro de Capilla*”⁹⁰⁵. Pensamos que el lugar señalado por la constitución hace referencia a su lugar en el coro como contralto primero; por otra parte, observamos que es recurrente la alusión a su oficio de teniente o ayudante de maestro de capilla, pero sin remuneración alguna. Durante estos ocho primeros años y medio, Pérez no cobró por el oficio de maestro, de la misma manera que Navarro pasó tres años en la misma situación (1628-1631)⁹⁰⁶.

Es a partir de agosto de 1640 que lo encontramos cobrando “...por llevar el compás en el coro y enseñar las danças a los infantillos, 10L”⁹⁰⁷ en las hojas de pago de *interim*. Esta decisión queda reflejada en el *Libro de Nominaciones*:

“...se diese a mossén Marcos Pérez diez libras más de las que se le dan por enseñar las Danças a los infantillos con las quales tendrá 20L cada año por llevar el compás y servir en el *interim* de el oficio de maestro de capilla según lo dispuesto por nuestro Fundador y señor, capítulo 81... y dichas diez libras se an de escomençar a pagar en Navidad deste año 1640.”⁹⁰⁸

Antes de este año, nuestro capellán logró cobrar el salario de contralto completo con la contrapartida de llevar el compás sin remuneración, por la que finalmente era nombrado. Además, es notoria la observación ya en el primer *interim* de su obligación de enseñar las danzas a los infantillos, cosa que venía haciendo desde 1633 con las 10L que siempre se habían

903 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 8v.

904 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág.112 n.p. n°8.

905 Ídem en cuerpo de texto. La cursiva es la cita mencionada del *Libro de Nominaciones*.

906 Lo más parecido a la función de ayudante, que también veremos en el organista, es la indicación que se da para los sustitutos de capellanes enfermos largo tiempo: “... que en caso que la enfermedad fuesse perpetua, se nombre de los Ministros de la Capilla algún coadjutor con futura sucesión, señalándole a cuenta del Colegio alguna ayuda moderada...” y a continuación estipula las cantidades a cobrar. San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LXXXI n°2 pág. 160. Trata de los oficiales enfermos. También el capítulo LXXX versa sobre los ministros enfermos.

907 AD VII: ACCV *Capellanes* Marcos Pérez, *interim* 1640-II en adelante.

908 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 13r. Climent y Piedra indican que procede del *Libro de Determinaciones*

pagado por ello. El reconocimiento a su tarea y responsabilidad se confirmó en 1643 con la siguiente determinación:

“En 5 de junio 1643... pague a Marcos Pérez tiniente de Maestro de Capilla veynte libras moneda valenciana por una vez tan solamente las quales le haze merced el Colegio en consideración que ha onze años que sirve la vacante de maestro de capilla con mucha puntualidad á satisfacción de todos los de la capilla sin havérsele dado ayuda de costa alguna ni salario por dicho ministerio sino 10L de dos años aesta parte... 20L”⁹⁰⁹.

Ya en 1637 Pérez, cargado de trabajo con un salario bastante menor que si ostentara la plaza en propiedad, había logrado desembarazarse de enseñar música a los infantillos: fueron Joan Ximbreras entre 1637 y 1640, Jacinto Barberán entre 1640 y 1647 y Jacinto Navarro desde ese mismo año para enseñar canto a los infantillos con 30 libras anuales: éste antiguo infantillo del Colegio⁹¹⁰ era ministril, bajón y sabemos que arpista porque estuvo tocando el arpa en 1630. Desgraciadamente falleció al año siguiente⁹¹¹. Como solución, en agosto de 1649 se promovió a Jacinto Barberán a capellán primero sin salario, pero con la obligación de suplir las faltas del organista, y “... con obligación precisa de enseñar de canto a los infantillos de dicha capilla y Colegio sirviéndoles de maestro sin salario alguno, más que con sola la dicha capellanía primera...”⁹¹².

Por lo que respecta a sus retribuciones, a partir de 1651 comprobamos que los *interim* de maestro de capilla ascienden en 5L cada uno, resultando un total de 30L anuales. A partir de 1653 ya no consta que enseñe las danzas a los niños: puede que lo siguiera haciendo o que hubiera pasado la tarea a Jacinto Barberán como maestro de canto desde 1649. Desde 1661 algunos colegiales del Patriarca venían manifestando la necesidad de convocar oposiciones a maestro de capilla. El problema se agravó con los aplazamientos que los colegiales iban dando a una verdadera solución. Todo el asunto que relatamos a continuación, ha sido tratado de manera detallada por Joaquín Piedra⁹¹³, por lo que aquí informaremos someramente:

1. En la *Visita* de 30 de enero de 1661, se da la orden de convocar oposiciones a maestro de capilla en plazo de 20 días, pues “...ha de tener a su cargo hacer plática a los dela Capilla para

909 AD VII: ACCV *Capellanes* Marcos Pérez, carta de pago 1643. José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág. 113, incluyen la determinación de prima mensis de junio 1643, *Determinaciones...* fol.74. Curiosamente Pérez cobra igual en 1647 aunque es Joan Romero quien enseña las danzas, cobrando también por ello.

910 En 1614 ingresó un infante Jacinto Navarro, que no sabía cantar, por lo que tendría unos once años y unos 41 en 1647, lo que da fuerza a nuestra hipótesis, puesto que este ministril tenía formación para enseñar canto. AD IX: ACCV *Asiento infantillos* fol.3v.

911 Toda la información se encuentra en AD VI: ACCV *LiNo* fol. 13r.

912 AD VI: ACCV *LiNo* fol.22v.

913 Todo el asunto que relatamos a continuación, además del resto de maestros de capilla del Colegio que nos interesan, ha sido tratado de manera detallada por Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” en *AnM* vol.23 (1968). Los compositores de nuestro interés se encuentran estudiados entre las páginas 61 y 104.

que se vayan exercitando en el cargo y ... en lo que se huviere de cantar a canto de órgano, fabordón, o instrumentos...”⁹¹⁴.

2.En determinación de 1 de febrero 1661, se acuerda no poner edictos debido a “...la mucha necesidad en que esta el Colegio ... por ocasión de no pagar la Ciudad ni poder cobrar de las Villa y lugares...” y añaden al final que “... vienen bien en ello los dichos Visitadores”⁹¹⁵.

3.En diciembre de 1661 hubo otra *Visita*, de la que Piedra informa:”...se proveyese la plaza de Maestro en propiedad y además que se sacasen edictos para cubrir una plaza de capiscol. Los señores Superiores pidieron una aclaración al...visitador, acerca de cual plaza tenía que proveerse primero. La respuesta fue dando la prevalencia a la plaza de capiscol...”⁹¹⁶. Así pues, los colegiales se zafaron momentáneamente de convocar oposiciones a maestro de capilla. El 28 de septiembre de 1662 se ponen edictos a dicho puesto: Piedra se sorprende, pero si releemos la *Visita* de 1661, comprendemos que simplemente otorgaba un aplazamiento a la convocatoria.

Marcos Pérez falleció en octubre de 1662, probablemente el 29, como Joaquín Piedra indicó⁹¹⁷; el año queda corroborado en el margen del nombramiento como interino de 1640 que se encuentra en el *Libro de Nominaciones*⁹¹⁸. El nuevo maestro de capilla fue José Hinojosa, tal y como veremos en el próximo capítulo, incorporándose el día 14 de diciembre de 1662, el mismo día en que fue elegido en el puesto⁹¹⁹.

En los meses que mediaron entre la muerte de Pérez y la incorporación de Hinojosa, Jacinto Barberán fue nombrado teniente de maestro: “... por las ausencias y enfermedades de dicho Maestro de Capilla”⁹²⁰, por lo que colegimos que sustituyó a Marcos Pérez ya antes de fallecer, durante su enfermedad.

914 *Ibíd.* pág. 63. *Visita...* mandato nº2 de 30-ene-1661, fols. 42v-43r y págs. 86-87. La paginación es posterior. AD VII: ACCV *Capellanes* 1661 *Visita*. Piedra menciona fecha 16 de enero 1661.

915 *Determinaciones...* fol. 204 determinación 1-feb-1661.

916 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi...” en *AnM* vol. 23 (1968) pág. 64. La visita se encuentra en el *Libro de Determinaciones* deter 22-dic-1661 fol.214, y en ella se menciona la de 19-dic-1661. Sin embargo en el acta del *Libro de Nominaciones*, la fecha indicada para la *Visita*, firmada por el arzobispo, es de 15 de diciembre. Piedra transcribe la determinación al completo, que hemos incluido reducida en AC VII: ACCV *Capellanes* 1661.

917 Él mismo informa del libro de Aniversarios, en el que la misa de requiem del contralto tuvo lugar el 30 de octubre 1662. Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” en *Anuario Musical* nº23 (1968) pág. 65. En AD VII: ACCV *Capellanes* 1662/Marcos Pérez salarios-III e *Interim*-II se pueden consultar los últimos cobros de Marcos Pérez y sorprende que sus herederos cobraron tres meses de la tercia y no dos.

918 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 8v.

919 Ver AD VI: ACCV *LiNo* fol.34r.

920 *Determinaciones...* fol. 223. AD VII: ACCV *Capellanes* determinación prima mensis-nov-1662. Hablaremos de este capellán en el apartado correspondiente a los infantillos.

3.5 Organistas, órganos y otras teclas

En las *Constituciones*, el Patriarca reflejó de manera clara y sencilla las funciones del organista en la capilla: debía ser clérigo y tañer el órgano en todas las ocasiones del día en que fuere necesario; en caso contrario, asistiría a cantar al coro para ganar las distribuciones. La conservación y afinación de los órganos era responsabilidad suya. En cuanto a la interpretación, el Patriarca hace de nuevo hincapié en la necesidad de la pausa, el sosiego y la moderación:

“Al dicho Organista encargamos, que guarde pausa y sosiego en el tañer, con las festividades mayores, o menores; pero ni en ellas, ni en los demás días queremos que toque con priessa, ni de remesón, sino con gravedad, y modestia, entendiéndose que no ha de ser pesado, ni tardar con exceso, a parecer de las personas cuerdas, y devotas.”⁹²¹

Hasta el fallecimiento de Antonio Beltrán siempre hubo ayudante de organista⁹²² y más adelante veremos que se aprovechó también de algunos capellanes con cierta formación para suplir las faltas; también obviamente, se contrataron de manera esporádica cuando fue necesario. Vimos la fundación de los primeros órganos —deberíamos quizá decir los primeros de Bordons y los segundos de Girón —, y el paso de organeros menores como Baldiri y Dionís Martín, en el capítulo I de este trabajo⁹²³. Joaquín Piedra pasa por esta primera fase ignorando la presencia de Girón y profundizando poco en Bordons, para entrar directamente en el relato del primer organista, Antonio Beltrán.

3.5.1 Antonio Beltrán, primer organista de la capilla del Patriarca: 1607-1633

En pleno proceso de creación de los órganos de Claudio Girón —enero 1607 —, llegó Antonio Beltrán al Colegio; tal y como Piedra afirma⁹²⁴, nuestro organista tomó posesión de su cargo en los primeros días de noviembre de 1607, siendo aún clérigo y fue ordenado sacerdote en agosto de 1610, pasando a ocupar una capellanía primera, aunque desde su llegada gozó de las condiciones salariales propias de un oficial o capellán primero, cobrando las 100 libras dispuestas en las *Constituciones* para los organistas⁹²⁵; cosa diferente es la casa acordada también por constitución, pues no gozó de este privilegio hasta mayo de 1611⁹²⁶. Durante los 29 años en que Beltrán fue organista no hemos recabado ninguna solicitud de ayuda de costa por enfermedad u otra razón; sin embargo sí hemos sabido que tomó dinero prestado de una

921 San Juan de Ribera: *Constituciones...* (1896) cap. XII nº1 págs.20-21.

922 Los ayudantes de organista como los de capilla, eran en realidad coadjutores. San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) caps. LXXX y LXXXI págs. 159-161. Tratan de los ministros y oficiales enfermos respectivamente.

923 Toda la documentación de estos órganos, los de Girón y los acabados de Merino se encuentran en AD III: ACCV Órganos.

924 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical* vol. XVII (1962), pág.142.

925 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) caps. LXX pág. 132, LXXII pág.136, LXXVI pág. 143.

926 AD VII: ACCV *Capellanes* 1611, Antonio Beltrán.

viuda y que ésta hubo de acudir al rector para poder recuperarlo. Entre agosto y septiembre de 1623, el sacristán Francisco Fenollet recibió la orden de no pagar a Beltrán para devolver dicho préstamo, lo que hizo el capellán en tres plazos⁹²⁷.

Este organista permaneció en el puesto hasta su fallecimiento en 1633, tras una enfermedad que se prolongó unos meses, pues aunque falleció el 6 de junio, la primera tercia del año ya la cobró Joachim Yvárez en su lugar. Fue un organero hábil que introdujo algunas reformas en los órganos, aunque no podemos afirmar que fueran las adecuadas.

3.5.2 Pedro Ximeno: 1610-1630

Pedro Ximeno ingresó en la semana del 10 de julio de 1610 como capellán primero, pues a diferencia de Beltrán, ya era presbítero⁹²⁸. Su salario era de 30 libras anuales más las distribuciones correspondientes. Como el de teniente de maestro de capilla, este es un puesto previsto para la sucesión del oficial en el puesto, a su muerte o desaparición; Ximeno sin embargo, falleció antes que Beltrán, el 26 de julio de 1630⁹²⁹. Piedra indica que se encargó de enseñar canto a los infantillos entre 1613 y 1624⁹³⁰, pero en el apartado correspondiente a los infantillos estableceremos una hipótesis diferente del asunto.

3.5.3 Raymundo Sesse y otros organistas visitantes

Tras el fallecimiento de Ximeno, aún pasaron unos meses antes de las siguientes oposiciones, con envío de edictos en abril de 1631: en fecha indeterminada se presentó Raymundo Sesse y el 28 de dicho mes lo hizo el catalán Bernardo Coll. El día 8 de mayo siguiente tuvo lugar el nombramiento de Sesse, del que se dice que era natural de Tortosa, como capellán primero sin salario⁹³¹, lo que significa que sus emolumentos eran las distribuciones de capellán primero. En julio de ese mismo año 1631 recibió 10 libras de ayuda de costa, quizá como opina Piedra, debido a su solicitud de salario; en cualquier caso, dicha ayuda se mantuvo hasta 1635, aunque ya en 1632 había logrado un salario de 30 libras anuales y desde septiembre de 1634 otras 10 libras anuales⁹³².

927 “De provisión nuestra, instando y requiriendo doña Úrsula Martínez y de Ortells préstamo en poder de don Francisco Fenollet, sacristán mayor del Colegio de Corpus Christi todas las cuales... cantidades de dinero que tenga en su poder y haya de dar a mosén Antonio Beltrán presbítero organista de dicho Colegio, aquellas no de ni libre al dicho mosén Beltrán ni a otro por él... so pena de excomunió...” Sigue en el interior certificación de tres pagos a 7-22-30 de septiembre de 1623. Original en valenciano. En AD VII: ACCV *Capellanes* 1623, Antonio Beltrán.

928 Joaquín Piedra en “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol. 17 (1962) pág. 143.

929 *Ibíd.* pág. 144.

930 *Ibíd.* pág. 143.

931 *Ibíd.* págs. 144-145 y AD VI: ACCV *LiNo* fol.7r.

932 Joaquín Piedra, Ídem y AD VII: ACCV *Capellanes* Raymundo Sesse 1631-1632-1633-1634-1635. 1632 salario de 30L: *Determinaciones...* fol.35. 1634 aumento de 10L a *beneplácito* del Colegio AD VI: ACCV *LiNo* fol.8r.

Es en este periodo cuando Jerónimo Valentí, organista de San Martín, pasa por el Colegio en dos ocasiones, la primera el miércoles infraoctavo de Corpus Christi 1634 y la segunda por asistencias diversas sin fechar, aunque por las 2 libras cobradas, pensamos que al menos acudió a tocar en cinco actos, puesto que el cobro del Corpus es de 6 sueldos y una libra equivale a 16 sueldos⁹³³. En enero de 1636 el mismo organista cobra de nuevo 2 libras “...per aber assistit als officis de organiste en dit colechi per les enfermetats y ausències de mosén Raymundo en lo any 1635...” y en diciembre 16 sueldos más⁹³⁴.

Precisamente el 8 de mayo de dicho año se pusieron edictos para una plaza de organista a la que quizá no se presentó más que Sesse, porque los hubo de nuevo el 6 de julio. En septiembre opositó el organista Joan de Rueda, procedente de Teruel⁹³⁵, pero finalmente en diciembre se otorgó la plaza a Raymundo Sesse:

“... con todos los emolumentos y plaça entera de organista... con pauto y condición expresa *nec aliter nec alias* que mientras el dicho viniere estando ausente enfermo o sano y faltare a su ministerio haya de dar persona suficiente a conocimiento del Colegio que taña por él y a su costa con que no exceda la falta de ocho días...”⁹³⁶.

A partir de 1637 Sesse, como corresponde al puesto de organista, cobra 100 libras de salario además de las distribuciones, gozando además de casa o pago por ella⁹³⁷. Raymundo Sesse falleció el 22 de agosto de 1648 a las seis de la mañana⁹³⁸; matizando la afirmación de Piedra en relación a las suplencias de las faltas de Sesse, según la cual “Son numerosos los recibos de Jerónimo Valentí, organista de la Iglesia Parroquial de San Martín, y de Andrés Pérez organista de la Catedral ”⁹³⁹, sólo hemos encontrado los cuatro recibos de Valentí ya mencionados arriba, el también citado apunte anónimo en gasto menudo y un recibo de 1648 por el que sabemos que se pagó a Andrés Pérez, el famoso organista invidente de la catedral, por haber acudido a tocar tras la muerte de Sesse, “...y ausencia de Castelló asta el día de San Mauro...”⁹⁴⁰.

933 AD VII: ACCV *Capellanes* Geroni Valentí, gasto menudo 21-jun-1634 y recibo 28-dic-1634. En el gasto menudo de 1633 hay un organista anónimo que cobra 6 sueldos por venir a tocar un día; es posible que se trate también de Valentí.

934 AD VII: ACCV *Capellanes* 1636. Geroni Valentí, recibo 15-ene-1636 y gasto menudo 23-dic-1636. En el Gasto menudo de 1633 hay un organista anónimo que cobra 6 sueldos por venir a tocar un día; es posible que se trate también de Valentí.

935 AD VI: ACCV *LiNo* fol.9v.

936 AD VI: ACCV *LiNo* fols. 11r-11v nominación 4-dic-1636.

937 Compruébese en los salarios a partir de 1637. AD VII: ACCV *Capellanes* 1637-1648, Raymundo Sesse.

938 AD VI: ACCV *LiNo* fol.11r margen izquierdo.

939 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol. 17 (1962), pág.145.

940 AD VII: ACCV *Capellanes* 1648. Andrés Pérez, recibo 4-dic-1648. Efectivamente, aunque veremos a Castelló en el próximo capítulo, sabemos que llegaría en octubre de 1648 por las hojas de distribuciones, pasando a cobrar salario en octubre de 1650.

Sí cabe en cambio mencionar a Jacinto Barberán, acólito de la Seu que desde ago-1640 enseñó música a los infantes⁹⁴¹ y fue nombrado capellán segundo en 1644 sin salario, con la condición de continuar su tarea docente, y además, ejercer de organista suplente siempre que hiciera falta⁹⁴².

3.5.4 Mantenimiento y mejora de los órganos

El mantenimiento de los cuatro órganos, dos situados en el coro y dos en la capilla de nuestra señora de la Antigua, era responsabilidad del organista aunque quedaba a cargo de un organero —que en los documentos de la época reciben el nombre de *organistas*—, y en la capilla no es diferente. Joaquín Piedra describió las actuaciones de Çabater y Beltrán pero no menciona el acuerdo tomado con el primero en 1616 y los trabajos realizados por el segundo en 1630⁹⁴³.

3.5.5 Joan Martí, Pau Çabater, Antonio Beltrán y Juan Mons: 1609-1633

Desde que en julio de 1608 Claudio Girón abandonara el Colegio, el mantenimiento y mejora de los órganos fue constante. Aunque Piedra no trata el asunto, a partir de 1609 cada año se procede a la revisión, afinación y mejora si procediere. Este mismo año se paga en mayo a Joan Martí "... organista por afinar los órganos del colegio... 19L 3S 4D"⁹⁴⁴, una cantidad que incluiría los trabajos del año anterior, ya que el promedio anual era de 10 libras. En 1610 aparece en el Colegio el organero Pau Çabater, aunque cobra al año siguiente 20 libras "... por las afinaciones que ha hecho en los órganos dedicha Yglesia desde el año pasado de 1609 hasta el día de hoy"⁹⁴⁵. Es posible que entre 1611 y 1616 fuese Beltrán quien se ocupara de esta tarea, porque Pau Çabater desaparece. El 30 de noviembre de 1616 Çabater cobró el mantenimiento de todo el año y firmó un acuerdo con los colegiales, que curiosamente se encuentra en el libro de los infantillos⁹⁴⁶:

"...pau çabater maestro de órganos se obligó a templar y adobar todos los órganos del colegio por sant mauro y al corpus y todas las vezes que entre año fuere menester, con que no aya de poner cosa nueva la qual se haurà de hazer a costa del colegio poniendo el maestro las manos [,] por todo lo qual el colegio le da cada año diez libras."⁹⁴⁷

941 AD IX: Cuadro Maestros infantillos.

942 En 1649, ya siendo Castelló el organista titular, ascendió a capellán primero sin salario y con las mismas obligaciones. Nunca se menciona su tesitura vocal. AD VI: ACCV *LiNo* fol.16r, 1644 y 22v

943 Joaquín Piedra: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII" en *AnM* vol. 17 (1962), págs.142-143. No incluye más que 4 de los 22 que aportamos en el apéndice documental sin incluir dos de Ximeno, el de Martí de 1610 y los de Joan Mons que veremos después.

944 AD III: ACCV Órganos Joan Martí 19-may-1610.

945 AD III: ACCV Órganos Pau Çabater 23-jun-1610.

946 *Asiento...* fol.5r. Por coherencia organizativa, lo hemos insertado en AD III: ACCV Órganos.

947 AD III: ACCV Órganos Pau Çabater 30-nov-1616.

Bajo estos términos el organero afinó y reparó los órganos del Colegio hasta su fallecimiento a mediados de 1624⁹⁴⁸, en que su viuda cobró las cantidades que se le adeudaban⁹⁴⁹. Solamente en 1620 realizó algunos trabajos extraordinarios, —reparación de los fuelles del órgano grande y dos registros nuevos para el órgano pequeño—, que le supusieron el cobro de 2 libras más. Con la desaparición de Pau Çabater encontramos a Antonio Beltrán ocupado en reparar y mejorar los órganos; antes de la llegada de Çabater ya hemos dicho que podría haber sido él quien lo hiciera. Para confirmar esta hipótesis contamos con cuatro recibos: uno de 1613 correspondiente a una deuda de 1612, dos de junio y octubre de 1612 y otro de 1614. Todos hacen referencia a registros, dos al órgano pequeño y dos al grande. Si recordamos que según las *Constituciones* es el organista el responsable de velar por el buen mantenimiento de los órganos, quizá podamos concluir que Beltrán se hizo cargo en este periodo sin compensación económica alguna, aprovechando así la ocasión para introducir nuevos registros⁹⁵⁰.

A partir de enero de 1625 hemos incorporado a la documentación diversos recibos de reparaciones y afinación de los órganos todo hecho por Beltrán; en junio de 1626 cobra “... por aver limpiado y afinado los tres órganos...del mes de setiembre de 1625...”⁹⁵¹. En el gasto menudo encontramos que ya en enero de 1625 Beltrán había hecho algunos trabajos, de los que por el gasto, 7S 11D, no debió cobrar más que el material.⁹⁵² Quizá hubo cierto desacuerdo entorno al cobro por la afinación, que se vuelve a poner de relieve cuando consultamos los recibos: hasta agosto de 1628 Beltrán no volvió a cobrar y tampoco se le satisficieron las 10 libras correspondientes a 1627 hasta 1629⁹⁵³. Nuevamente cobra 1629 con cierto retraso, en enero de 1630 y ello en un memorial muy completo de registros para los órganos, donde se incluyen las 10 libras correspondientes a las afinaciones.

El memorial reviste gran interés⁹⁵⁴ y desvela cierta habilidad de Beltrán como *organero*. Comienza enumerando diversos materiales necesarios para las reparaciones, como una *aluda* —cuero suave y fino, empleado para guantes, cubiertas de libros y también para los fuelles que también recibe el nombre de *badana*—, cola, un trozo de bayeta para poner bajo el teclado y hierro “para las contras”. A continuación, bajo el título *Trompetas y Chirimías*, enumera el gasto hecho en las diferentes partes o secciones de nuevos tubos para trompetas de estaño, plomo y soldadura: sus pies y tubos; para las chirimías de estaño y plomo y sus pies y finalmente,

948 AD III: ACCV Órganos Pau Çabater n°s 11-12-13-14-15-16-18-19-20) Son los recibos de todos los años que trabajó para el Colegio.

949 AD III: ACCV Órganos Pau Çabater n°21.

950 AD III: ACCV Órganos Antonio Beltrán n°s 8 y 9.

951 AD III: ACCV Órganos Antonio Beltrán n°23.

952 “A Mosén Beltrán organista por tanta aluda y cola para adereçar los órganos”. AD III: ACCV Órganos Antonio Beltrán n°22.

953 AD III: ACCV Órganos Antonio Beltrán n°s 25 y 26.

954 AD III: ACCV Órganos Antonio Beltrán n°27. En el anverso reza: “...a mosén Antonio Bertrán organista por aderezar los órganos y cosas que hagastado ysalaris de afinar los asta el día de oy”. En el reverso es algo más explícito: “Memoria de lo que ha gastado Mosén Antonio Beltrán organista en afinar los tres órganos y poner las cornetas y chirimías es lo siguiente” Donde pone cornetas, en el memorial se refiere a trompetas.

lengüetas para chirimías y trompetas así como una tabla para sustentarlas, registros de madera y hierro y finalmente los encajes de las lengüetas. De todo este trabajo cobró 10 libras.

Si retrocedemos a 1612 observamos que todos los recibos, incluyendo dos firmados por Pedro Ximeno, siempre hacen referencia a reparación o nuevos registros, los de los primeros años para el órgano pequeño y los posteriores sin determinar. Estos trabajos de 1630 también son para añadir registros de trompeta y chirimía: entre ambas se cuentan en el memorial un número de 26, con lo que no podemos afirmar rotundamente que éstos estuvieran destinados a uno o los dos órganos del coro.

Lo que sí sospechamos, es que si a los órganos de Claudio Girón y por orden del Patriarca, se les mejoró el lleno, el flautado y se introdujeron cambios en algunos caños tapados, quizá Beltrán deseó incorporar nuevos registros: tendría sentido entonces el desvelo que durante estos años mostró el organista por mejorar sus instrumentos. El Patriarca mostró una tenacidad, por no decir obcecación, en la fábrica y construcción de los órganos, que sobrepasó con seguridad el criterio de los expertos que fue contratando: no podemos llegar a otra conclusión al estudiar el paso y desaparición de un organero tras otro, para que al final encontremos a Beltrán colocando nuevos elementos.

Añadir para finalizar, que en los órganos del coro había una *campanilla*⁹⁵⁵, pues en 1605, 1631 y 1636 se repara y se compra cordel, apuntándose en los libros de cuentas⁹⁵⁶. Por lo que respecta a Beltrán, en 1630 y 1631 el cobro por afinar los órganos aparece en los *interim* de los oficios: cobra el primer año completo y el segundo sólo la primera tercia⁹⁵⁷, abandonando este cometido hasta 1633 en que falleció.

3.5.6 Juan Mons: 1631-1640

Encontramos a este organero por primera vez en 1634 arreglando el organito de Nuestra Señora de la Antigua⁹⁵⁸. El año anterior Jusepe Merino —quizá el hijo de Balthazar, que muchos años atrás trabajara en el Colegio—, había estado arreglando los fuelles del órgano grande⁹⁵⁹, cuatro según un documento de 1672⁹⁶⁰. Desconocemos la razón por la cual no hay organeros reparando

955 “Campanilla para el entonador... da la señal a los entonadores para llenar los fuelles, y es necesaria porque muchas veces están en otras habitaciones o bastante alejados del asiento del organista”. Joaquín Saura Buil: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España* (Barcelona: CSIC, 2001) pág. 86. El autor cita a Hugo Riemann: *Manual del organista* (1929), para esta entrada.

956 AD III: ACCV Órganos Campanilla y cordel para la misma en 1605 recibo nº13, gasto menudo 1631 nº29, 1636 nº33, 8-dic-1686 nº63.

957 AD VII: ACCV *Capellanes interim*-Beltrán 1630-1631.

958 AD III: ACCV Órganos Juan Mons 26-jun-1634 nº32, “A Juan Mons maestro de órganos por aderezar el órgano de nuestra Señora”. Esta es la única referencia que Piedra ofrece sobre Juan Mons. Joaquín Piedra: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol.17 (1962), págs.142-143.

959 AD III: ACCV Órganos Jusepe Merino gasto menudo 12-mar-1633 nº 31: “A Jusepe Merino organista por adobar los fuelles del órgano grande”.

960 AD III: ACCV Órganos Jusepe Merino 19-feb-1672 nº65: “Para remendar los 4 fuelles del órgano grande,

o afinando los órganos hasta 1637, aunque la construcción de un nuevo órgano grande nos da la pista de problemas serios en este instrumento, que no podían ser resueltos con simples reparaciones.

Volviendo con Juan Mons, el 12 de febrero de 1637 reparó y afinó el órgano pequeño del coro y el 7 de diciembre de nuevo reparó y afinó el mismo órgano además del realejo de la capilla de Nuestra Señora⁹⁶¹. El 13 de febrero de 1639 recibió 7 libras "... por limpiar y afinar los órganos de dicho Colegio..."⁹⁶² y en marzo de 1640, mientras los frailes franciscanos catalanes construían el nuevo órgano grande del coro, Mons vuelve de nuevo para afinar y arreglar los fuelles del órgano pequeño del coro, que parece se conservó, a diferencia del grande.

De la actividad de Juan Mons en la ciudad de Valencia sabemos poco: fabricó el órgano de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera, limítrofe con la Mancha castellana: "... sobre la mencionada Capilla de San Juan Bautista —actual del Corazón de Jesús —, se ubicó en 1644 un órgano a cargo del factor Juan Mons, cuyo coste ascendió a 300 libras ..." ⁹⁶³. La última vez que encontramos a Mons en el Colegio fue el 24 de junio de 1640 en que recibió dos libras por afinar uno de los órganos pequeños de la capilla de nuestra señora de la Antigua, trasladado ya a la capilla de San Mauro.

3.5.7 Los órganos de los frailes franciscanos: 1638-1641

Así pues, el órgano grande fue quizá abandonado unos años por encontrarse en muy mal estado, hasta disponer de organeros adecuados para resolver el problema. Hemos tratado aquí de complementar el estudio de Joaquín Piedra, incluyendo las determinaciones que no se mencionan en su estudio, y analizando el porqué de la perentoria necesidad de un órgano nuevo; además, debemos tener en cuenta que la nueva fábrica sustituiría los órganos de Claudio Girón, pues éstos habían ocupado el lugar de los construidos por Bordons⁹⁶⁴. En noviembre de 1638 los colegiales eligieron a los organeros de la catedral⁹⁶⁵, con cierto debate en torno a la cuestión económica, pues ya el 14 de enero de 1639, "Se determinó se consultase con algunos organistas que podría costar un órgano como se ofrecen los Padres Catalanes de hazer para la Iglesia"⁹⁶⁶. El 13 de febrero de 1639, los colegiales acordaron llamar a los frailes, aunque Gil

14S".

961 AD III: ACCV Órganos Juan Mons 12-feb-1637 n°34 y 7-dic-1637 n°35.

962 AD III: ACCV Órganos Juan Mons 13-feb-1639 n°38.

963 Francisco Javier Delicado y Vicente Biosca: "La iglesia parroquial y casa-abadía de Fuente la Higuera" en *Ars Longa* (1996-1997) pág. 59.

964 "Para la historia del órgano de esta Capilla es del mayor interés la determinación que tomaron los Superiores, de construir un nuevo órgano grande en sustitución del que construyó Bordons al inaugurarse la Capilla." Joaquín Piedra: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII" en *AnM* vol. 17 (1962), pág. 146.

965 AD III: ACCV Órganos Frailes franciscanos 26-nov-1638 n°36.

966 AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos 14-ene-1639 n°37. Piedra aporta casi todos los documentos del *Libro de Determinaciones*; entre los que no incluye está este.

Trullench no se mostró de acuerdo, pues exigía primeramente un presupuesto; los otros cuatro colegiales respondieron que ya se habían informado y sabían que los religiosos "...trabajaban de gracia dexando la satisfacción a la voluntad del Colegio como lo hizieron en el Aseo en donde también lo dexaron a la voluntad del cabildo..."⁹⁶⁷ y que por tanto sólo costaría dicha limosna y el gasto de los diferentes materiales.

Por la discusión descrita en esta determinación sabemos que era necesario "...hazer el órgano grande de la Iglesia de que al presente ay precissa necessidad para el cumplimiento del culto divino..."⁹⁶⁸, que nos hace pensar en la falta de mantenimiento que durante los años anteriores había sufrido el órgano, quizá por ser prácticamente irrecuperable; lo cierto es que en febrero de 1639 el órgano grande estaba en un estado demasiado lamentable para poder ser utilizado en condiciones óptimas. El doctor Trullench insistió en recibir un presupuesto y además introdujo una cuestión interesante: en su alegato avisaba de su negativa a que se realizaran órganos totalmente nuevos, tirando tabiques y cornisas; prefería que se utilizase el mueble del órgano viejo y evitar las obras. Este extremo fue objeto de polémica hasta el punto que desde aquel momento Trullench votó siempre negativamente a todos los acuerdos. También puso objeciones a que los frailes residieran en el Colegio, pese a que el abogado del Colegio no había visto ningún impedimento legal.

Entre el 11 de abril y la *prima mensis* de junio de 1639, sin embargo, se determinó proveer a los frailes de todo lo que necesitaran y además se decidió también "...que se abriese una puerta para subir a las tribunas que están encima las capillas nuestra señora y san Vicente y assí mesmo que se abriese otra puertecita para el secreto del órgano y que se rompíese la cornisa y se entrasse en la pared en que ha de estar arrimado el órgano..."⁹⁶⁹. Esta posición se corresponde con las tribunas que se encuentran del lado del evangelio, por tanto a la izquierda mirando al presbiterio.

Aunque desgraciadamente no hemos hallado contrato alguno ni descripción de este nuevo órgano, es evidente que su tamaño era mayor que el original, pues hubo necesidad de ampliar el secreto tirando un tabique. Meses después, en abril de 1640, hubo de confirmarse la apertura de la puertecilla para entrar en el secreto, desde el aposento de un colegial que estaba sobre el mencionado vestuario; en esta ocasión además de Trullench, también el rector votó en contra⁹⁷⁰.

Por lo que respecta al órgano menor del coro, en el *Libro de Determinaciones* leemos que "Se determinó se acomodase y adobase el órgano pequeño del coro por estar muy maltratado y ser bueno"⁹⁷¹; parece claro que se aprovechó la estancia de los frailes para mejorar también este órgano, lo que indicaría que había satisfacción en la capilla por su trabajo. En octubre de ese

967 AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos 21-feb-1639 n°39.

968 Ídem que la anterior.

969 *Determinaciones...* fol.53. AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos determinación de *prima mensis*-jun-1639 n° 42. El apunte anterior n°41 corresponde 11-abr-1639.

970 *Determinaciones...*fol.58. AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos determinación 13-abr-1640 n°45.

971 *Determinaciones...*fol.61. AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos determinación 6-ago-1640 n°50.

año se llamó a Andrés Pérez —el organista ciego de la catedral que en un par de ocasiones acudiera al Colegio a tocar —, a un fraile del convento del Remedio y al rector de la vecina parroquia de San Andrés “...vean si el órgano del Colegio que han hecho los Padres Franciscos es aceptable”⁹⁷².

Entre los documentos del archivo de sacristía hemos hallado dos recibos y cartas de pagos diversos a los frailes: el primero, firmado en abril de 1641 por fray Jaume Vergons y fray Joan Olius, de 233L 7S 7D, correspondía a pagos ya realizados en diversas ocasiones, como limosna por su trabajo⁹⁷³. El segundo, de la misma fecha, es un memorial del gasto menudo de sacristía en el que se incluye desde la compra de tornillos a las zapatillas de los frailes, maderas diferentes y pomos para tapar algunos tubos, pasando por el tiempo que el manchador hubo de dar aire al órgano mientras se afinaba y su gasto total es de 49L 13S 11D⁹⁷⁴.

Piedra indica:

“Más de dos años estuvieron los frailes franciscanos trabajando en el montaje del nuevo órgano grande y reparación y ampliación del pequeño. Pero sucedió que el Padre Antonio Llorens enfermó de gravedad y murió en marzo de 1640. Asistieron al entierro todos los capellanes de la casa y el clero de San Andrés, y fue enterrado en el panteón de los capellanes de esta Capilla de Corpus Christi”⁹⁷⁵

En la mencionada cuenta vemos que en mayo de 1641 se trabajaba en el órgano pequeño, para el que dejaron escrito unas instrucciones de uso de los registros: “En 25 de escribir el modo de registrar el órgano pequeño”⁹⁷⁶. Desgraciadamente no hay otros documentos ni recibos de las compras de latón, plomo, estaño y otros materiales y/o piezas. En noviembre de 1641, con el órgano ya finalizado, el prior de los Franciscanos, padre Juan Merino, autorizó el cobro de una limosna de 700 libras por la construcción del órgano:

“Por quanto, los señores del Colegio de Corpus Christi fundación del señor Patriarca Arçobispo Don Juan de Ribera han ofrecido à la Religión setecientas libras de limosna à título de gratitud, y recompensa por haver fabricado dos religiosos hijos de nuestra Provincia de Cathaluña un órgano en el dicho Colegio, la qual limosna no está cobrada, por no haver dado nuestra licencia, y poder para que se cobre.”⁹⁷⁷

972 AD III: ACCV Órganos. Frayles franciscanos determinación de 1-oct-1640 n°51.

973 “A los Padres organistas en diferentes ocasiones a cuenta de la satisfacción es limosna que se les ha de dar de los órganos del Colegio para comprar lienço sayal y otras cosas”. AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos memorial y carta de pago de 30-abr-1641 n°52.

974 AD III: ACCV Órganos Frayles franciscanos memorial/carta de pago de 30-abr-1641 n°53.

975 Joaquín Piedra Miralles: “Organisatas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol. 17 (1962) pág. 147.

976 Ídem que el anterior.

977 AD III: ACCV Órganos Frayles n° 53 bis.

Entre esta fecha y 1647 solamente se arreglaron los fuelles en marzo de 1647 y la carpintería del órgano grande unos días después. A falta de más información, parece claro que los frailes debieron aprovechar los materiales del órgano ya existente de Girón, incluyendo la estructura de madera y por supuesto todo el sistema de caños, y otros diversos y variados elementos.

3.5.8 Otras teclas

Quizá el órgano de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua era un claviórgano, aunque desgraciadamente una sola mención nos obliga a dejar en suspenso esta hipótesis; lo que sí hemos comprobado es que en ocasiones se trajo el órgano de san Cristóbal o eventualmente de otro lugar, porque en determinadas festividades como San Mauro, las Honras del Patriarca o la Semana Santa había tres órganos en el crucero⁹⁷⁸.

La primera vez que tenemos información de otro teclado en el Colegio, aparte de los órganos, es por el porte de una espineta para las Completas en enero de 1630, de lo que se encargó Antonio Beltrán. El pago está fechado a 12 de enero por lo que cabe suponer que se utilizara en las Honras del Patriarca que se celebraban en la fecha de su fallecimiento, 6 de enero: “Item del porte de la espineta para las Completas, 2S”⁹⁷⁹. Puesto que sólo hay un pago por este concepto, es de suponer que se trajera la espineta en sustitución del órgano que en ese momento reparaba Beltrán⁹⁸⁰.

Conclusión

Tras estudiar a los diferentes cantores en los apartados anteriores y habiendo encontrado entre ellos a algunos de los que ejercieran los oficios del altar, observamos que por norma general, los capiscolatos eran regidos por bajos y tenores; éstos, junto a los contraltos, realizaban los oficios de evangelistero, epistolero y domero, aunque los cantores de mejores voces se dedicaban en exclusiva a cantar en el primer coro. A lo largo del periodo, comprobamos que entre 1624 y 1647 hubo 31 ocasiones en que se convocaron oposiciones mediante edictos y 6 en que se nombró a capellanes por simple designación. De los edictos, sólo once fueron para oficios diversos, de los que no se cubrieron todos; a partir de 1636 hay tres casos de nombramientos sin edictos para oficios. La ausencia de provisión de oficios hizo que éstos fueran realizados a menudo en *interim* por capellanes segundos.

Por lo que respecta a las oposiciones a capellanías de voz, entre 1624 y 1647, hubo 19 edictos entre los que se incluyen los correspondientes a oposiciones a maestro de capilla; los capellanes

978 Ver AD III: ACCV Órganos n^os 1, 4, 5, 28 y 43.

979 AD III: ACCV Órganos n^o 27. Es un apunte entre otros de un memorial. En el apunte anterior consta que también se llevó un órgano, lo que significa que habría abajo en el crucero y presbiterio de la iglesia dos órganos y la espineta

980 El porte de la espineta es parte de un memorial de registros nuevos para uno de los órganos, que ya hemos tratado arriba AD III: ACCV Órganos 12-ene-1630 n^o27

cantores designados sin edictos ni oposición fueron 5 incluyendo a Jacinto Lafoz para que tocara el bajón y Marcos Pérez para la función de maestro de capilla; además, se convocaron 3 oposiciones a organista. Hay que indicar que no todas las convocatorias fueron seguidas de oposiciones ni éstas a su vez condujeron siempre a nombramientos.

En cuanto a los maestros de capilla, hemos podido puntualizar algunos asuntos ya tratados por José Climent y Joaquín Piedra, en especial las circunstancias que rodearon la interinidad de Marcos Pérez como teniente de maestro de capilla, añadiendo nuevos datos concernientes a otros maestros interinos. Corroboramos también la falta de músicos de talla para crear una capilla estable y que hubiera permitido una paulatina modernización musical de la misma, aunque quizá esto no sucedió debido precisamente a los fundamentos de sus *Constituciones*, unido a un excesivo deseo de ahorro por parte de los patronos, que se exacerbará durante el siguiente periodo, como veremos en el capítulo IV.

CAPÍTULO 4

Los componentes de la capilla del Colegio su actividad musical entre 1647 y 1706 en el contexto histórico del Reino de Valencia: capellanes cantores por voces y maestros de capilla; organistas, órganos y otras teclas

Los ministriles en la capilla del Colegio de 1606 a 1706

Introducción

Comenzamos el estudio de esta etapa —de la que hemos ofrecido ya algunos datos tales como la gestión económica del Colegio y los conflictos entre la corona y los señores valencianos—, en el punto álgido de la crisis económica y con la epidemia de peste más grave de la centuria; a partir de este momento se inició la recuperación demográfica y se reanimó la producción sedera y en general agrícola valenciana. Los reinados de Felipe 4 y Carlos II no supusieron ventaja alguna para el pueblo valenciano, que sin embargo aceptó sin queja las cargas impuestas en las cortes de 1604, 1626 y 1645, en lo referente a la entrega de grandes sumas de dinero y la leva de hombres jóvenes para las guerras catalano-francesas.

Al mismo tiempo, agricultores y jornaleros verían mermadas sus condiciones de trabajo e ingresos desde que se produjera la expulsión de los moriscos, con la consiguiente transformación de las relaciones productivas en los nuevos señoríos, lo que desembocaría en la Segunda Germanía durante los últimos años del siglo. Los mismos señores que aplastarían la revuelta, habían sembrado el terror y la violencia en las tierras del reino, pues subsistía el problema del bandolerismo y las *parcialidades*, fiel reflejo de las tensiones entre las familias de una élite ultraconservadora que mantenía con la corona un pulso silencioso.

El final de siglo trajo más guerras con Francia, la extinción de la dinastía de los Austria y el advenimiento de la casa de Borbón al trono tras la Guerra de Sucesión, que tuvo un impacto negativo en su economía; el reino de Valencia de nuevo trató de adaptarse a estos cambios silenciosamente, pero la debacle foral, la crisis de la rentas y la uniformización religiosa lograda con el Concilio de Trento hizo del reino de Valencia un espacio conservador en su mentalidad y estructura económica que —aunque pujante y activa—, se basaba en la agricultura, mientras sus élites ignoraban por falta de interés la revolución industrial.

En el Colegio, el contralto Marcos Pérez permanece realizando el *interim* de maestro de capilla hasta su fallecimiento en 1662. A partir de ese momento se suceden maestros de cierta talla musical y renombre, aunque como de costumbre, los colegiales tratan de ahorrar nombrando interinos o “llevadores de compás” sin ni siquiera categoría de interinos: José Hinojosa, maestro entre 1662 y 1673, Antonio Teodoro Ortells interino entre 1673 y 1677, Aniceto Baylón, maestro desde 1677 a 1684 al igual que Máximo Ríos que gozó de la plaza desde 1686 hasta su muerte en 1705. El contralto Pedro Oliver sirvió como interino un año antes de la llegada de Ríos, de la misma manera que Pedro Martínez de Orgambide sustituyó en interinidad prolongada a Ríos tras su fallecimiento.

Los ministriles se suceden unos a otros manteniendo en ocasiones el vínculo familiar tan común en los oficios; en algunas épocas son pocos en la capilla, aunque algunos de ellos, como los Úbeda —por cierto, capellanes—, dejan testimonio de su pericia en muchos y diversos instrumentos, siendo los más remarcables de cuerda frotada y pulsada por haber estado ausentes de manera oficial en el Colegio durante todo el siglo.

Los organistas son pocos, pues al fallecer Raymundo Sesse en 1648 ha de pasar más de un año hasta la llegada de Francisco Castelló en 1650, que permanece en la capilla hasta 1676,

siendo sustituido por Francisco Bernabéu y José Monserrat durante un solo año cada uno, para finalmente ocupar la plaza Valero Barrachina en 1679, que fallecería en el puesto en 1712. No hubo en este período, ayudantes de organista, pero hemos comprobado que algún capellán y mozo de coro sí pudo realizar este cometido.

Así y todo, el siglo XVII se cierra en nuestra capilla musical como empezó: un proyecto particular y privado, marcado siempre por las limitaciones económicas —no siempre involuntarias, y la perpetuación de rituales y tradiciones, poniendo énfasis en el cumplimiento de las *Constituciones*: solemnizar el rito religioso en el marco del proyecto académico de Juan de Ribera, pues finalmente es el Seminario el centro de la actividad de esta fundación.

En cualquier caso, por la relevancia de esta institución en la vida de la ciudad, muchos buenos músicos desearán formar parte de su capilla y pasarán por ella, aunque la falta de dinero y la prohibición, cumplida con estricta vigilancia, de mantener actividad fuera de la misma impedirán a los mejores permanecer por mucho tiempo.

4.1 Contexto histórico: la peste de 1647. Fallecimiento de Isidoro Aliaga

Fueron varias oleadas de peste en Valencia y otros lugares de la corona hispánica durante el siglo XVII, pero la de 1647 que comenzó en nuestra ciudad —llegada de Argel según los cronistas de la época—, alcanzó la magnitud de una pandemia que en poco más de siete meses se cobró en torno a 20.000 vidas en la capital del reino de Valencia e inmediatos alrededores.

Con ligeras divergencias entre diferentes autores, parece claro que la epidemia comenzó a hacerse sentir durante el mes de junio de 1647, con una progresión irregular durante los meses de verano y un repunte espectacular en el mes de octubre. La crónica del fraile agustino Francisco Gavaldá⁹⁸¹ sigue considerándose hoy como la primera muestra estadística y estudio de la evolución y tratamiento de la peste.

Gavaldá participó en la organización y cuidado de los enfermos de una de las morberías creadas en las afueras de la ciudad, llamada *Troya* y describe en su crónica los cuidados ofrecidos a los enfermos: se procuraba la limpieza diaria de las estancias, lavándose sábanas y ropas y fregando los suelos con agua y vinagre; se quemaban la paja de los colchones y las ropas de los fallecidos, a los que se había dado la extremaunción con una varilla de plata para evitar el contacto físico directo.

Durante el otoño el pánico se desató entre los habitantes de la ciudad y algunos vecinos enfermos y sin familia morían abandonados en sus casas sin que nadie hubiera osado entrar a socorrerlos. La epidemia golpeó especialmente a los más pobres, debido a que la crisis económica había provocado el aumento del hambre y la miseria: “Tocó este daño, aunque indirectamente, á los oficiales y gente plebeya, porque en aquellos era el gasto muy ménos, y la paga más dificultosa.

981 Hemos contrastado la información de la crónica de Gavaldá que veremos a continuación, con el artículo de Mercedes Vilar Devís: “Las pestes del siglo XVII en Valencia. Su incidencia y repercusión en el Hospital General (1600-1700)” en *Estudis* (1992) págs. 119-146.

Por todo esto vimos en este año una común necesidad y pobreza en Valencia; tanta que me constó á mí pasaban mucha gente con solo pan y uvas”⁹⁸².

Relata Gavaldá que a mediados de septiembre habían muerto ya familias enteras: “Sabíase que en la casa que entraba jamás hería á uno solo, y que a todos les hería con unos propios accidentes, que eran calentura con bubón en la ingle ó baxo el brazo, y algunos detrás las orejas... A los primeros de Octubre ya el mal iba muy desvergonzado por Valencia, y por sus efectos se había ganado nombre de contagio...”⁹⁸³.

Se ordenó señalar con una cruz blanca las fachadas donde hubiera enfermos y rojas donde hubieran tenido lugar fallecimientos y quedó prohibido enterrar a los muertos en los cementerios parroquiales, habilitándose terrenos extramuros para evitar el hacinamiento de muertos dentro de la ciudad:

“Proveyó la Ciudad á las Parroquias de unos carros, los cuales iban recogiendo por las calles los cuerpos que por las ventanas descolgaban, envueltos algunos con una sábana, y otros aún sin esta. No se hallaba quien quisiera enterrarles, quanto mas amortajarles. Para este oficio, y para guiar los carros, se valió la Ciudad de algunos esclavos que compró: y no bastando esto, se ayudó de algunos encarcelados, remitiéndoles la cárcel o sentencia por el servicio.”⁹⁸⁴

En aquél momento se construía en el convento de Predicadores la nueva capilla de San Luis Beltrán, donde estaba previsto trasladar sus restos, acto que tuvo lugar la noche del dieciséis de junio; al día siguiente por la tarde, se hizo una procesión encabezada por monjes franciscanos y dominicos, acompañando al santo, primero a la parroquia de san Martín y tras ello, “La segunda visita fue en el Colegio á su grande amigo el Venerable Patriarca Arzobispo Don Juan de Ribera. Vio en esta ocasión Valencia y los suyos, aquella su hijo, estos á su hermano que salía por sus calles para consuelo de todos...”⁹⁸⁵.

Lo cierto es que el Patriarca fue muy amigo de Luis Beltrán, al que asistió durante sus últimos días, por lo que no nos sorprende esta visita. En el Colegio, el 30 de diciembre de aquel año se pagó 16 reales a Joachim Falques, “...los doce por dos coplas de menestriales que fueron a tañer al dicho Colexio para mientras pasava la profeción delatraslación delas reliquias del santo luy beltrán y los quatro reales çon por un ministril que vino a tañer la profesión del cabo de octava del santíssimo sacramento...”⁹⁸⁶.

Dado que el recibo incluye un pago para la procesión del Corpus, pensamos que se trató de la visita del 17 de junio, en la que con seguridad habría canto de órgano y ministriles tanto en el exterior como en la iglesia. También el 19 de octubre, en plena epidemia de peste, se celebró

982 Francisco Gavaldá: *Memoria de los sucesos particulares de Valencia y su reyno en los años mil seiscientos quarenta y siete y quarenta y ocho, tiempo de peste...1649* (1804) pág.1.

983 Ídem págs.3-4.

984 Francisco Gavaldá: *Memoria de los sucesos particulares de Valencia...*(1804) págs.9-10.

985 Ídem, pág.13.

986 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 30-dic-1647.

el día de san Luis Beltrán con procesión general por la Ciudad, a la que acudieron parroquias, conventos, gremios y oficios, así como todos los fieles que veneraban al beato.

No hemos hallado mención a la peste en el archivo de sacristía, siendo la procesión de junio y el recibimiento con música de las pocas referencias que podemos establecer en el Colegio sobre el momento en que se sufría. Es entre los infantillos que el pánico se hizo evidente: Jusepe Cato de Alzira, entró el 9 de enero de 1647 y “Sefue el tiempo del contagio asu tierra”⁹⁸⁷. En el gasto menudo de septiembre se apunta de otro infantillo: “... pague aun alguazil que se embió para traher aperico diputado que se había huido ynoquería bolver, 12S”⁹⁸⁸. Aunque no menciona la peste, es evidente que se trataba de ésta, pues en septiembre la mortandad era ya altísima en la ciudad.

En el *Asiento* de los infantes hemos encontrado un curioso apunte del 24 de agosto de ese año: “Por orden del Ilustre Colegio se quitó el quadro del Patriarca mi señor. Cerróse la rexa delas Gradass del Altar Mayor y se paredó la puerta de la escalera y juntamente se quitaron los quadros dela Sacristía”⁹⁸⁹. Aunque no menciona la epidemia, parece que se tomaron ciertas medidas de seguridad que podrían estar relacionadas con la misma, pues posiblemente hubiera numerosas visitas de fieles desesperados, gente de todo tipo que podía fácilmente acceder al presbiterio, a la sacristía y a través de las escaleras, a los aposentos superiores.

A lo largo del mes de septiembre en el gasto menudo comprobamos también que se hicieron rogativas —aunque de nuevo evita mencionar la peste—, con las reliquias de san Mauro presentes: “... a Julián delas flores del día dela rogativa del Colegio, 5S”, “Al Padre Garrigues que confessó toda la mañana el día dela rogativa, 4S”⁹⁹⁰. San Mauro era entonces patrón del reino y su fiesta no es hasta diciembre, por lo que consideramos evidente la relación de estas rogativas ante sus reliquias, con la epidemia. El *Libro de Determinaciones* incluye apuntes de julio y noviembre de 1647 para pasar seguidamente a 1649. Ignoramos por tanto qué pudo suceder en el Colegio durante la pandemia.

En noviembre de 1647, con la epidemia en pleno apogeo, la Ciudad hubo de recurrir al virrey, pues no había provisiones de alimentos y la mayoría de los nobles había huido de la ciudad. Se creó una *Junta de Sanidad* presidida por el virrey, conde de Oropesa y el propio Aliaga, a la que asistieron también los Jurados de la ciudad, los miembros de la Real Audiencia así como otros religiosos. De las medidas más efectivas, citaremos la acuñación de 50.000 reales en moneda de plata valenciana, con la renuncia del rey a sus derechos a favor de la ciudad. Hacia febrero de 1648 los casos de peste se habían reducido considerablemente, finalizando la epidemia en el mes de marzo.

987 ACCV *Asiento de los infantes y mozos de coro* sign. ACC-SF-144 fols. 25v-26r AD IX: ACCV *Infantillos* pág. 27. Obsérvese que se cumple el comentario de Gavaldà, de llamar *contagio* a la epidemia.

988 ACCV, Archivo de Sacristía. Gasto menudo 3-sep-1647.

989 AD IX: ACCV *Asiento de los infantes...* fol. 136 fechado a 24-ago-1647.

990 ACCV, Archivo de Sacristía. Gasto menudo 24 y 27-sep-1647

La actitud del arzobispo Aliaga durante esta enorme crisis sanitaria fue muy diferente a su actuación en otros conflictos que ya hemos comentado antes. Desplegó una actividad incesante para dar apoyo a parroquias y conventos, hospitales y morberías, entregando para ello su propio patrimonio. Durante la procesión del 19 de octubre, el arzobispo se descalzó para el periplo, siendo imitado por muchos miembros del cabildo y despertando la admiración de los fieles. Quizá debido a la frenética actividad y el horror vislumbrado durante los peores meses de la epidemia, Isidoro Aliaga enfermó a mediados de diciembre, falleciendo el 2 de enero de 1648.

Así comenzó a superarse la primera mitad de un siglo que había visto una de las peores crisis del reino, cuyo colofón era la peste; el futuro depararía mejoras económicas pero también el enquistamiento de la violencia, uno de los más graves problemas de estos territorios. Ésta era empleada como herramienta para resolver conflictos y desacuerdos, para cerrar negocios y saldar deudas, una verdadera mafia, como Gavaldà nos recuerda:

“Muchos más [que la peste] fueron los heridos de la parcialidad y séquito de los bandos (y no pocos los que murieron sin Sacramentos á manos de la venganza)... y los que libres se hallaban, no lo estaban del poder y las amenazas de los infectos que pretendían ser entodo dueños de las haciendas, árbitros en los tratos y contratos, señores absolutos de todo, castigando a los inobedientes con la muerte.”⁹⁹¹

4.1.2 Nuevos prelados y virreyes. Expansión económica y crecimiento demográfico. La revuelta de 1663

Son múltiples los testimonios y crónicas de la violencia desatada entre familias por cuestiones económicas y patrimoniales, en las que ejércitos de bandoleros se enfrentaban de manera sangrienta, o por simples problemas personales que acababan con asesinatos y penas de muerte públicamente ejecutadas, aunque también la miseria y el hambre producidas por la crisis económica generalizó la delincuencia callejera:

“En el año 1660 se hallava esta ciudad y reyno tan aniquilada y oprimida por falta de justicia que todo era robos y muertes. Tanto que, en ser de noche, no había quién, sin mucho peligro, se atreviere a salir de su casa, porque entravan escuadras de bandidos, y esto de día muchas vezes, y hazían mil desacatos a los ministros del rey y rondas...”⁹⁹².

También entre el clero vimos cómo se suscitaron graves problemas, pues la inmunidad eclesiástica fue aprovechada por personajes de muy diverso pelaje, que por estar simplemente tonsurados, se acogían en las iglesias y conventos tras delinquir. Ello provocó durísimos conflictos entre la Corona y el Clero, a menudo implicando también a los Jurados de la ciudad.

El franciscano alavés Pedro de Urbina, sucesor de Isidoro Aliaga, llegó a Valencia en diciembre de 1649 desde Plasencia y pronto demostró un carácter enérgico y dispuesto a defender la

991 Francisco Gavaldà: *Memoria de los sucesos particulares de Valencia...* (1804) Advertencia del autor, pág.s/n.

992 Ignacio Benavent: “Cosas más notables sucedidas en Valencia”, en *Memoria escrita, historia viva. Dos dietarios valencianos del seiscientos* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004) pág. 25, fols.1v-2r del original.

inmunidad eclesiástica de manera novedosa. La actitud pacificadora de Urbina le valió el nombramiento de virrey interino⁹⁹³ entre los años 1650 y 1652, tras la peste y en medio aún de la guerra entre Cataluña y Francia.

La profunda crisis del momento había recrudecido la violencia de las bandas, a las que hizo frente de manera inmediata: en su primer bando, además de ofrecer recompensa por la captura de los delincuentes más buscados, se amenazaba a los colaboradores con penas que abarcaban desde las multas hasta la muerte, pasando por el destierro. Para desactivar las acciones delictivas de las bandas, “... proveheix y mana que qualsevol persona que vaja en quadrilla, la qual pase del número de tres personas, encorrega en pena de deu anys de galeres...”⁹⁹⁴. Aunque defendió la inmunidad eclesiástica sin evitar algunos encontronazos con el virrey, el conde de Montalto, desarrolló una estricta normativa entorno al comportamiento y aspecto exterior de los religiosos en las *Constituciones Sinodales* de 1657, extremando el celo en los ordenados de menores y tonsurados, así como prohibiendo el uso de las armas a todos los religiosos.

A pesar de todas estas medidas, subsistieron los problemas de bandolerismo y la delincuencia, por lo que el siguiente arzobispo, Martín López de Hontiveros, llegado en febrero de 1659, hubo de hacer frente también a diversos conflictos jurisdiccionales, aunque en general mostró mucho interés en neutralizar y castigar a los clérigos bandoleros. Emilio Callado Estela describe esta etapa elocuentemente: “El ambiente de exasperada violencia que se respiraba por aquellos días en Valencia hizo populares los nombres de algunos sacerdotes y religiosos que habían cambiado las oraciones por las pistolas, implicándose de una u otra manera en las sangrientas luchas de parcialidades que gangrenaban el reino”⁹⁹⁵.

Hontiveros falleció en 1666; tras el definitivo hundimiento demográfico provocado por la peste, los historiadores constatan que la población se recuperaba, alcanzando hacia final de siglo cotas similares a las de la época de la expulsión. Aun así, la lucha contra el bandolerismo subsistía:

“El Consejo de Aragón, que en 1662 elaboró una lista de unas treinta personas susceptibles de ser expulsadas del reino como patrones de bandoleros, hubo de hacer marcha atrás en vista de la relevancia de los implicados, entre los que estaban el marqués de Guadalest, tres canónigos, el hijo del Mestre Racional, el hijo de uno de los financieros italianos más ricos, y un tropa de nobles.”⁹⁹⁶

993 Hasta la incorporación al cargo del aragonés Luis Guillen de Moncada, duque de Montalto.

994 Hemos encontrado la transcripción de este bando en Sebastián García Martínez: *Valencia bajo Carlos II: bandolerismo, reivindicaciones agrarias y servicios a la monarquía* (Valencia: Universidad de Valencia, 1974) pág. 165.

995 Emilio Callado Estela: *Inmunidad eclesiástica y delincuencia en el siglo XVII. Los arzobispos de Valencia y la pacificación del reino (1612-1699)* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003) 88-89.

996 “El Consell d’Aragó, que el 1662 elaborà una llista d’unes trenta persones susceptibles de ser expulsades del regne com a patrons de bandolers, hagué de fer marxa enrere en vista de la rellevància dels implicats, entre els quals hi havia el marqués de Guadalest, tres canonges, el fill del Mestre Racional, el fill d’un dels financers italians més rics i una host de nobles.” Antoni Furió: *Història del país Valencià* (València: Edicions Alfons el magnànim, 1995) pág. 361. La traducción al castellano es nuestra.

Desde el punto de vista económico, poco a poco se reaviva la agricultura, que enfoca su producción a la exportación: el arroz, las pasas y almendras, así como la industria sedera —que se beneficia de la decadencia de la industria toledana—, sirven para compensar la dependencia del exterior para la adquisición de carne y cereales.

La apertura de rutas comerciales hacia el norte de Europa y América permite el aumento del nivel de vida, reducción de la mortandad prematura y aumento de los salarios merced a una bajada en los precios de materias primas alimentarias. Otro rasgo de la mejora económica de este periodo es la reactivación del crédito y la desaparición de ciertos oficios, que dan paso a otros más acordes a los usos del momento: así, el gremio de sastres absorbe a los de calceteros y boneteros, al tiempo que nace el de los sombrereros.

Precisamente en este ámbito, asistimos a una progresiva distinción entre los oficios mayores, tales como los notarios, médicos, plateros, cereros, confiteros y el más importante, el sedero, que se constituyen en Colegios: el Colegio del Arte Mayor de la Seda, emanado del gremio de terciopeleros en 1686 proporcionará durante casi 150 años una seña de identidad a Valencia. En cuanto a los oficios menores, eran todos aquellos circunscritos a las artes mecánicas y mantuvieron en general su antigua adscripción gremial.

La manufactura sedera aportó grandes innovaciones, tales como la fabricación de medias y calzas con telar traído por los franceses en 1687, introduciendo una incipiente mecanización que permitía rebajar los precios, aumentando así las ventas. Esta industria, que fue además eminentemente exportadora, sólo vio peligrar sus resultados durante las guerras con Francia, a causa de los ataques de la población contra los comerciantes sederos franceses locales.

A partir de 1663 se fragua en los territorios del reino una nueva crisis, provocada por la sisa real sobre las materias primas alimentarias, como el trigo y la carne. Poblaciones que habían sido paulatinamente incorporadas al Patrimonio Real y negociaban ya con la corona sin intermediación alguna, se sublevaron: en torno a 6.000 labradores amotinados, trataron de entrar en la ciudad de Valencia, aunque quedaron a las puertas de Serranos exigiendo:

“... que en los tres meses de junio julio y agosto que nadie de los mercaderes pudiese traer trigo al Almodín ni venderle que primero no lo vendiesen los labradores, y que el labrador fuera franco en las barchillas⁹⁹⁷ y que la libra de carne la querían a quatro sueldos, más que el aguardiente lo pudiesen vender al modo que ellos quisiesen y otras cosas que a ellos les estaba bien y a la Ciudad muy mal.”⁹⁹⁸

Aunque las crónicas relatan el éxito de las negociaciones, los logros de los campesinos fueron limitados y quedaron difuminados en el tiempo: los conflictos resurgirían a lo largo del siglo, especialmente durante la segunda Germanía.

997 Barchilla (Del mozárabe *barč ʿella*, este del árabe hispánico *barčīl[l]a* o *parčīl[l]a*, y este del latín *particella*) Medida de capacidad para áridos.

998 José Agramunt: “Libro de casos sucedidos en la ciudad de Valencia, tanto antiguos como modernos, en donde se hallarán muchas cosas curiosas...” en *Memoria escrita, memoria viva. Dos dietarios valencianos del seiscientos* (2004) pág.142, 322 del original.

Hasta final de siglo, son tres los arzobispos que merecen mención: Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán sólo permaneció en Valencia entre 1667 y 1668; durante esta corta estancia se finalizó y consagró la basílica de la Virgen de los Desamparados. Le siguió en 1668 Luis Alfonso de los Cameros, fallecido en julio de 1676 en nuestra sede. Como los obispos precedentes, mantuvo un frágil equilibrio entre el control de los clérigos delincuentes, la defensa del *privilegium fori* y la aquiescencia con las decisiones reales. Como ejemplo, el suceso acontecido en 1669, durante la procesión de cabo de octava en el Colegio: un joven barbero, criado del arzobispo Cameros, fue recriminado en varias ocasiones por la guardia real⁹⁹⁹ por hablar y reír con dos mujeres durante la procesión claustral. Al no cambiar de actitud fue denunciado con orden de detención por el fiscal de la Real Audiencia. Apresado en el corral de las comedias ya en agosto y haciendo uso del *privilegium fori*, fue liberado al cabo de unas horas¹⁰⁰⁰; sin embargo, continuaron los incidentes entre el arzobispo y el virrey conde de Paredes, que hasta el fallecimiento del prelado en 1676¹⁰⁰¹ se sucedieron sin interrupción.

El último arzobispo del siglo, fray Juan Tomás de Rocabertí, de la orden de los Dominicos, permaneció en la sede valentina desde 1677 hasta 1695 en que marchó a Madrid al ser nombrado Inquisidor General. En el Colegio se conserva una mención a la partida de Rocabertí a Madrid: "... a Christoval Hurtado por la enramada que sirvió para el día que se despidió el señor Arçobispo del Colegio para irse a Madrid a exercer el Oficio de Inquisidor General, 9S"¹⁰⁰². Rocabertí fundó en 1683 el Colegio Seminario san Pio V para misioneros y formación de clérigos menores —hoy este edificio alberga el Museo de Bellas Artes—, estableció en Valencia la ceremonia de las 40 horas o "Laus perennis"¹⁰⁰³ y celebró Sínodo diocesano en 1687 al objeto de revisar y mejorar las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, que vio realmente sus frutos a partir de la segunda mitad del XVII.

Durante su arzobispado tuvo lugar el gravísimo conflicto a dos bandas que el joven virrey Pedro Manuel Colón de Portugal, duque de Veragua, mantuvo con el arzobispo y también con los estamentos del reino, a causa de la ejecución a garrote del fraile bandolero Facundo Ribera en 1680: su cadáver, por orden del virrey, "...permaneció pendiendo y balanceándose de las

999 El virrey enviaba cada año entre dos y cuatro guardias para vigilar los claustros durante las ceremonias del día, como veremos en el capítulo correspondiente.

1000 En el Colegio no hemos visto mención a estos hechos, que relata Emilio Callado Estela, citando como fuente al Archivo de la Corona de Aragón, legajo 775, docs. 2/17-2/20, en *Inmunidad eclesiástica y delincuencia en el siglo XVII. Los arzobispos de Valencia y la pacificación del reino (1612-1699)* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003) pág. 109.

1001 En el Colegio lógicamente se le hicieron los sufragios correspondientes: "... por los toques de las campanas que he tocado por la Muerte del Arçobispo Don Luis Alfonso de los Cameros desde el día que murió hasta el que se ha enterrado, siguiendo los mismos toques que la Iglesia Mayor... 1L 4S" En ACCV, Gasto de sacristía, recibo de 29-jul-1676.

1002 ACCV, Gasto menudo de 8-jul-1695.

1003 Rocabertí obtuvo la Bula del Papa Inocencio XII en 1697 que establecía el "Laus Perennis", en Valencia, a imitación del establecido en Roma por Clemente VII en 1592, siendo la primera ciudad de España donde se introdujo la devoción de visitar al Santísimo Sacramento por cuarenta horas, distribuidas en cuatro días. Podríamos establecer un paralelismo con la veneración al Santísimo Sacramento que el Jueves Santo, tras el oficio de maitines, se realiza durante la noche en la capilla del Monumento, hasta la mañana siguiente en que se devuelve a la iglesia.

Torres de Serranos durante toda la mañana...”¹⁰⁰⁴, para escarnio de la autoridad eclesiástica y del reino, la primera por no haber logrado la prevalencia del *privilegium fori* y el segundo por haber incurrido el virrey en desafuero. Tras grandes disputas y discusiones, el duque de Veragua fue destituido por orden del rey¹⁰⁰⁵.

4.1.3 Segunda Germanía de 1693. Guerra de Sucesión

Los nuevos señores, llegados tras la expulsión de los moriscos, establecerían nuevas condiciones a sus vasallos, imponiéndoles cargas excesivas por la ocupación de las tierras, lo que provocó el paulatino descontento y la negativa de los labradores a pagar las rentas dominicales a partir de 1693.

Al mismo tiempo, el notario Félix Vilanova alentaba la revuelta de los agricultores, con el argumento de que la única tasa que se podía cobrar según orden de repoblación de Felipe III era el *tercio diezmo*; esto fue secundado por numerosas poblaciones de la Safor, del Camp de Morvedre y otras comarcas que además, alegaban que tras 35 años de señorío las tierras debían revertir al Patrimonio Real, pese a la falta de prueba documental de este y otros argumentos históricos.

Al llegar el tiempo de la cosecha, los campesinos se negaron a pagar las rentas, lo que hizo estallar la revuelta el 9 de julio en Villalonga, ducado de Gandía: un batallón de 3000 agricultores de muy diversa condición social, se enfrentó a las autoridades hasta ser derrotado y unas 25 personas enviadas a galeras; de los dos principales dirigentes, Francesc Navarro y Francesc García, sólo el primero fue capturado y ejecutado el 29 de febrero de 1694.

Pese a esta revuelta de carácter foral, historiadores como Casey, Reglà y Furió, coinciden en señalar que fueros y privilegios históricos sólo beneficiaban a las oligarquías del reino, clero, nobleza y burguesía urbana. Durante este periodo en que la corona de Castilla entra en franca decadencia, los estamentos del reino hacen valer con frecuencia sus prerrogativas frente a la corona. Hemos comentado ya antes que esta debilidad de la corona impidió el control de las bandas, muchas veces financiadas por las propias familias nobles y las oligarquías de la ciudad.

Hacia el final de la centuria, estrategias tales como el destierro y el envío a galeras, permitieron a los virreyes y arzobispos disgregar a muchas de las bandas, quedando sólo algunas pequeñas y diseminadas por el territorio, que pudieron ser controladas sin grandes problemas. La recuperación económica benefició lo suficiente a los señores como para desembarazarse de antiguas deudas y avenirse a la disolución de sus pequeños ejércitos. Con estos sucesos recientes y ya en los albores del siglo XVIII, falleció el heredero al trono nombrado por Carlos II, José Fernando de Baviera: el rey hubo de decantarse por Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV, quien a la muerte del *Hechizado*, se apresuró a coronarlo como Felipe V. Era 1700 y se iniciaba así la

1004 Emilio Callado Estela: *Inmunidad eclesiástica y delincuencia en el siglo XVII...*(2003) pág.154.

1005 Era descendiente de Cristóbal Colón. Precisamente este suceso sirvió para que el Colegio detallara el *Entredicho*, o cierre parcial de las iglesias con acceso también limitado, que se promulgó a continuación y que duró tres semanas, hasta el 3 de octubre siguiente

dinastía borbónica española. Entre 1689 y 1697 Francia había mantenido un enfrentamiento por la hegemonía en Europa contra la Liga de Augsburgo¹⁰⁰⁶; ahora, de manera inusitada, Francia entraba en el corazón de los reinos hispánicos heredando la corona.

La concesión de privilegios con América a los comerciantes franceses por parte del Felipe V, supuso la apertura de un conflicto internacional en el que los ingleses vieron peligrar sus intereses transoceánicos; Holanda, Portugal y Saboya, cuyas economías mantenían gran parte de su actividad en la misma área geográfica, se sumaron a Inglaterra, constituyendo así la Gran Alianza de la Haya: con la excusa del conflicto dinástico y defendiendo la coronación del archiduque Carlos de Austria, nieto del emperador Leopoldo, la Alianza declara la guerra a Francia y Felipe V en 1702.

El archiduque Carlos fue coronado en 1704 en Austria y llevado a Portugal por los ingleses, activando agentes locales en la península para provocar la rebelión contra el rey francés. No sería difícil en Valencia debido a la falsa resolución de los conflictos agrarios de 1693: durante estos años había en los señoríos una calma tensa que sólo necesitaría de una pequeña fricción para volver a estallar. En el origen estaba además, el odio a los franceses, que habían atacado la costa valenciana en diversas ocasiones, llegando a bombardear Alicante en 1691¹⁰⁰⁷. Por eso en 1705, al desembarcar los ingleses en Altea y con la colaboración de Joan Baptista Basset, la rebelión se extendió por las comarcas marineras rápidamente. Basset, al servicio de los aliados y que pronto ganó adeptos merced a sus promesas de abolición de cargas y otorgación de privilegios, logró el apoyo de los campesinos a la causa del archiduque Carlos, persiguiendo a la nobleza y a los comerciantes franceses¹⁰⁰⁸.

Evidentemente, la nobleza carlista logró paralizar los avances campesinos y pudo reconducir la situación a su favor con el nombramiento del conde de Cardona como virrey de Valencia en 1706. Durante ese periodo, todo el reino de Aragón se unió entorno al archiduque, que logró entrar en Madrid por poco tiempo, huyendo después a Valencia en septiembre. Poco a poco no obstante, los territorios fueron cayendo bajo la presión del ejército borbónico, por lo que el archiduque Carlos de Austria hubo de huir a Barcelona en marzo de 1707. El 25 de abril tuvo lugar en Almansa la batalla final: el triunfo del Borbón supuso la abolición de los fueros valencianos, sin el concurso de tropas valencianas, y quedó plasmado en el *Decreto de Nueva Planta* de 29 de junio de 1707.

1006 Liga de Augsburgo: España, Inglaterra, Holanda, Austria, Baviera, Brandenburgo y Saboya.

1007 Es interesante la lectura de las rogativas que se hicieron en el Colegio con ocasión de este ataque y el de Barcelona, recogidas en la *Consueta*: “Haviendo la Armada francesa bárbaramente derribado, abrasado con bombas parte de la Ciudad de Barcelona, y toda la de Alicante reducida a cenizas, para aplacar la ira de Dios, y reprimir la ferocidad de tan atroces enemigos, humilde el Señor Arzobispo Don fray Juan Thomás de Rocabertí, mandó hazer rogativas generales, y executadas en el Asseo, señaló este Real Colegio y las executó viernes de 3 de Agosto 1691...” AD V: ACCV *Consueta* fols.166r-v y 167r, págs.64-65.

1008 Estas dos facciones, que más que la adhesión a uno u otro rey representaban la lucha entre los vasallos y jornaleros contra las oligarquías terratenientes, las urbanas y la nobleza, recibieron el nombre los primeros de *maulets* (del árabe *maula*, esclavo o vasallo) y *botiflers* los segundos. Aún hoy día en Valencia se utilizan los dos términos, siendo además los *Maulets*, un grupo político de izquierda independentista.

4.2 Cultura y academicismo: los *Novatores*, las *Academias* y el Corral de la Olivera

Entre 1609 y 1647, punto álgido de la crisis demográfica y económica del reino, la vida académica y cultural comienza también a reflejar los efectos del Concilio de Trento: estudios humanísticos, creación literaria, debates filosóficos y cátedras universitarias parecen ahora sometidas a las tesis teológicas de la contrarreforma; jesuitas y dominicos polemizan por asuntos de importancia menor que nada aportan al pensamiento filosófico y juristas y miembros del alto clero y la nobleza se enzarzan en disputas bizantinas por cuestiones de precedencias u honores. El caso de la *Visita* al Colegio es un ejemplo temprano de este tipo de debates.

En cuanto a la historiografía, en general y pese al interés de las aportaciones más valiosas, como las *Décadas* de Gaspar Escolano¹⁰⁰⁹ y los *Anales del Reyno de Valencia* de fray Francisco Diago¹⁰¹⁰, la producción es de poca calidad. Se publica un gran número de crónicas hagiográficas y relaciones de festividades religiosas, de interés para nuestro campo de estudio por las descripciones que aportan, pero de dudosa objetividad en lo que al análisis moral y de fondo se refiere. La revolución científica que ya tiene lugar en Europa, parece no tener repercusión en España, encerrada en sus propios presupuestos ideológicos, la pugna silenciosa entre los diferentes reinos del imperio y la crisis económica provocada por años de guerras interminables con los vecinos europeos.

La lengua valenciana va quedando definitivamente relegada al uso coloquial, mientras se publica literatura, poesía y ensayo en castellano. En la Universidad, parecen ser los estudios de anatomía y botánica los más destacables, con la apertura del Jardín Botánico en 1632, las aportaciones del cosmógrafo Diego Rodríguez de Arellano y en la medicina el ya conocido Francisco Gavaldà, cronista de la epidemia de peste de 1647-48.

Es a partir de 1660 que surgen en nuestro reino movimientos culturales y de renovación científica que verán a final de siglo su momento de esplendor con las academias de los novatores. Este movimiento, conocido como los *Novatores*, imprime nueva vida intelectual a la ciudad, siendo Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán¹⁰¹¹ y el físico y matemático, beneficiado de la catedral de Valencia Baltasar Íñigo, los fundadores de la primera academia matemática entre 1686 y 1687. Tosca, que llegó a ser vicerrector de *l'Estudi General*, dibujó un plano de la ciudad de Valencia en 1704, cuya extraordinaria calidad le ha permitido ser aún hoy utilizado como documento para estudios históricos como el nuestro. En 1697 creó en su aposento de la *Congregación* una academia científica de la que él mismo era profesor y que existió hasta 1717. Reflexiona Pablo Pérez: “Las academias parecían representar, pues, el minoritario contrapunto de una sociedad arcaica, supersticiosa, crédula y culturalmente dominada por el

1009 Gaspar Escolano: *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* / por. Reproducción facsímil de la edición de Valencia. Madrid, 1878 (Valencia: Librerías Paris-Valencia, 1980).

1010 Francisco Diago: *Anales del Reyno de Valencia* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2009) Edición facsímil de la Patricio Mey de 1613.

1011 El movimiento tiene las figuras visibles de Tomás Vicente Tosca (1651-1723), matemático y sacerdote de la orden del Oratorio; Juan Bautista Corachán (1661-1741) también sacerdote y matemático, así como el escritor y humanista, deán de Alicante, Manuel Martí (1663-1737).

propagandismo del Estado confesional del Barroco”¹⁰¹². El historiador defiende la idea de una Valencia menos remisa a la renovación intelectual sin por ello poder certificar que alcanzara tintes revolucionarios.

En cuanto a la música en las *Academias*, María Sanhuesa indica: “Tanto en las academias literarias como en las de carácter científico, no dejará de aparecer la música, ya sea de manera física en la propia academia o en los escritos de sus integrantes¹⁰¹³.”

4.2.1 Academias en el Colegio

En el Colegio, ya en fecha tan temprana de este periodo como 1666, parece que tuvieron lugar semejantes reuniones, aunque desconocemos los asuntos tratados, porque sólo tenemos constancia de su prohibición: “... habiendo experimentado los grandes inconvenientes por la perturbación de la paz en este Colegio con la frecuencia de muchos estudiantes que entran en él y especialmente a título de tener academias en dicho Colegio... determinó que no se permitan dichas academias...”¹⁰¹⁴.

4.2.2 Academias *azarzueladas*: la Academia del Parnaso y otras

En cuanto a las academias literarias, fueron llamadas a final de siglo *azarzueladas*, por la incorporación de música y danza. La primera conocida de estas características, aunque de ella hayan quedado pocas noticias, es la *Academia del Parnaso*, a la que pertenecía Manuel Martí, cuyos textos poéticos —escritos para ella—, no se conservan, por haberlos quemado según reconoce él mismo: “Mis poesías españolas (que eran muchísimas y muy varias) las consumió Vulcano”¹⁰¹⁵. Mas i Usó continúa explicando que esta academia fue de corta duración y compuesta por jóvenes entusiastas, que no tuvo mucho éxito y calculando la edad de Martí y su biografía, la sitúa en 1680.

En la composición de la *Academia del Parnaso* participó como menino Pedro Vallterra¹⁰¹⁶ cantando y bailando disfrazado, lo cual indica que habría músicos, sentando un precedente a las academias *azarzueladas* en nuestra ciudad. No sabemos de sus voces e instrumentos, pero en diciembre de 1681 nos sorprende encontrar en el Colegio, un recibo firmado por el maestro de

1012 Pablo Pérez García: *Moradas de Apolo. Palacios, ceremoniales y academias en la Valencia del Barroco (1679-1707)* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2010) pág.148.

1013 María Sanhuesa Fonseca: “Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias del siglo XVII” en *RMS* vol. 21, 2 (1998) pág. 499.

1014 *Libro de Determinaciones I* ACC SF-157 fol.233, determinación 15-may-1666.

1015 Pasqual Mas i Usó: *Academias valencianas del barroco: descripción y diccionario de poetas* (Kassel: edit. Reichenberger, 1999) pág.211.

1016 Probablemente antecesor del primer Marqués de Valterra (1716), pertenecía a dos linajes nobiliarios valencianos: el de Borja y el de Blanes.

capilla Aniceto Baylón por el pago a tres músicos de la *Capilla del Parnaso*¹⁰¹⁷. Desconocemos si la *Academia del Parnaso* estaría aún activa y si éstos serían sus cantores, pues Mas ni otros estudiosos como Pablo Pérez han encontrado noticias más allá de 1680, pero es interesante aportar aquí este dato.

La primera academia reconocida como *azarzuelada* fue la *de la Condesa de Peñalba* de 1685¹⁰¹⁸; otra academia *azarzuelada* fue la *Academia a las Señoras*, de 1698, formada por Ortí, Antonio Ladrón de Pallás y cantando, Pedro Vallterra. Tuvo lugar con ocasión de la boda del marqués de la Casta y contiene indicaciones de alternancia de personajes y bailes con música a doble coro y acompañamiento instrumental. Ciertos artilugios permitían elevarse a los poetas hasta una nube, donde se encontraba un fiscal, quien tras que éstos recitaran su poema, los expulsaba: “Así pues, tablados, escaleras, bailes, música, poetas que ascienden y se despeñan, voces desde el cielo y varios coros evidencian una dimensión parateatral.”¹⁰¹⁹. Ya en diciembre de 1701, para celebrar el cumpleaños del rey, se creó una nueva academia de ocasión, en la que encontramos entre los numerosos participantes, además de Ortí i Moles, al que era entonces arpista del Colegio, Félix Macip.

En este ambiente de incesante actividad se inserta la escenificación en 1690 de la comedia de Calderón de la Barca *La fiera, el rayo y la piedra*, con ocasión de las festividades organizadas en honor al casamiento del rey Carlos II con Mariana de Neoburgo¹⁰²⁰. Sabemos que fue Francisco Sarrió, organista por entonces de la Parroquia de San Martín, el encargado de dirigir la música¹⁰²¹: a este músico, hijo del primer arpista estable del Colegio lo veremos a menudo tocando en nuestra capilla. Precisamente el músico y tratadista Bartolomeo Giovenardi alababa esta obra en lo referente a la expresividad de los afectos, a pesar de ser muy crítico con los géneros propios de la tradición hispánica “...que alternan las intervenciones habladas con las

1017 Relata María Sanhuesa: “Hacia 1615-1616 hubo un intento de resucitar a los Nocturnos por parte de Guillén de Castro, con el nombre de *Montañeses del Parnaso*”. María Sanhuesa Fonseca: “Armería del ingenio y recreación de los sentidos...” en *RMS* vol.21 n° 2 (1998) pág. 503.

1018 Pasqual Mas i Usó: *Academias valencianas del barroco: descripción y diccionario de poetas* (Kassel: edit. Reichenberger, 1999) pág.10.

1019 Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó: “Teatro de Academias, Academias en el teatro”, en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (1993), pág.7. María Sanhuesa [op. Cit. pág. 527] informa de que esta Academia se recitaron obras del teórico musical Félix Falcó de Belaochaga

1020 Ángel Valbuena Prat: “La escenografía de una comedia de Calderón” en *Archivo de Arte y Arqueología* Tomo VI (1930) págs. 1-16. Pueden verse los dibujos de la escenografía, de Bayuca y Gomar, en *Ars Theatrica*, <http://parnaseo.uv.es/ars/Tramoya.htm>, enero 2013.

1021 Este detalle lo menciona Aurora Egido en “El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón” en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, edit. (Valencia: Universitat de València, 1991) pág. 389.

partes cantadas...”¹⁰²². No obstante esta crítica María Sanhuesa explica detalladamente las razones que permitieron ver con buenos ojos *La fiera...* a Giovenardi:

“La música que alababa Govenardi en *La fiera...*, capaz de lograr la suspensión expresiva, se destina a las cuatro ninfas que acompañan a Anajarte —“la piedra”, porque será transformada en estatua de mármol—, un personaje que no canta...Es este *cuatro* de las ninfas que sirven como damas a Anajarte el pasaje que impresionó a Giovenardi de manera tan favorable como para referirse a él en NC como muestra de la suspensión expresiva en la escena cortesana española.”¹⁰²³

4.2.3 El Corral de la Olivera

Otro lugar de encuentro de las élites culturales y las oligarquías del reino, fue el Corral de la Olivera, situado a pocos metros del Colegio de Corpus Christi, en la calle que aún hoy recibe el nombre de *Comedias*. La actividad en el *Corral* fue intensa, llegando a computarse 1811 espectadores en una función, aunque la mayoría pertenecía a las clases pudientes, desmintiendo así el mito del acceso a este espectáculo de la población más humilde, al menos en Valencia. Entre los espectadores asiduos se encontraban varios clérigos del arzobispado, aunque su asistencia al teatro había sido reiteradamente prohibida en los sínodos provinciales desde un siglo atrás: “Son las élites sociales — nobleza, clero, burguesía alta y media—, e intelectuales-universitarios, legistas, miembros de las profesiones liberales, las que frecuentan con asiduidad la “Olivera”, las que forman lo esencial de su clientela”¹⁰²⁴.

Precisamente, Carlos Homo-Dei Lasso de la Vega, marqués de Castelrodrigo, virrey de Valencia en 1696, se hizo construir un palco en el Corral de la Olivera, con escalera privada para poder acceder con su familia sin poner en peligro su seguridad¹⁰²⁵. Se trataba pues de un personaje aficionado a la comedia, la música y el teatro; con el ascenso de la dinastía borbónica se mantuvo a su servicio, llegando a ser consejero de estado en 1704. Debía ser un hombre culto que pudo mantener buena relación con el Colegio, pues prestó el clavecín del Palacio Real como veremos después. Tenemos noticia de su asistencia a la celebración del cumpleaños de Carlos II —*Poética festiva celebridad a los años y nombre de Carlos II [...] —*, organizada por la *Academia de Desamparados Javier*, que tuvo lugar además en la Diputación de Valencia, edificio desaparecido que se encontraba a espaldas del Palau de la Generalitat y mirando hacia

1022 María Sanhuesa Fonseca: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca.1600-1668) Teórico musical entre Italia y España* (Barcelona: Institució Milà i Fontanals, 2009) pág. 97.

1023 *Ibid.* pág. 106. NC es el tratado Nueva Ciencia, demostración y ejecución de la perfecta theórica y método de la suspensión armónica executada en el instrumento músico mathemático que Jovenardi hizo fabricar y traer de Roma a España (1653) Su estudio y edición anotada se encuentra a partir de la pág. 143 del mismo volumen.

1024 Toda la información documentada con fuentes de la época por Jean Mouyen: “El Corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII” en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, eds. (Valencia: Universitat de València, 1991) págs. 407-432. La cita está en la pág.421.

1025 Pablo Pérez García: *Moradas de Apolo... (1679-1707)* págs. 430-431-432-433.

la Basílica de la Virgen de los Desamparados y la catedral¹⁰²⁶. Esta Academia no se menciona como *azarzuelada*, pese a ser “... de carácter mixto, y en él se trataban temas literarios y científicos. La distribución de éstos era muy interesante... Política, Matemáticas, Poesía, Música, Danza Representación.”¹⁰²⁷

4.2.4 Gusto por el teatro y los toros entre los colegiales del Patriarca

También los seminaristas del Colegio mostraron interés por el teatro: en 1656 se autorizó a los colegiales de beca “...para que estudiasen algún entremés y lo representasen en el Colegio para que de esta manera estuviesen entretenidos las carnestollendas dentro de Casa”¹⁰²⁸. Días después se prohibió, puesto que era contrario a constitución y además los colegiales “... se habían adelantado a más de lo que se les había dado licencia”¹⁰²⁹, aunque a cambio se les permitió salir a ver una máscara. Otra afición prohibida claramente por los sínodos valentinos y por las propias *Constituciones* del Colegio y Capilla, era la asistencia a los toros, que sin embargo en alguna ocasión se conculcó: el 17 de agosto de 1654 se autorizó a los seminaristas a ir a Burjasot “...por ser día de toros por la fiesta de san Roque”¹⁰³⁰, aunque después fueron reprendidos por no volver a dormir al Colegio. En 30 y 31 de agosto de 1682 tenemos también noticia de una salida al mar y al día siguiente a los toros¹⁰³¹, fiesta indispensable en la Península Ibérica: el hecho de que no se produjeran muchas corridas al año —habían de ser autorizadas por el rey y constituían un enorme dispendio para la Ciudad—, las hacía más atractivas todavía.

4.3 La capilla de música del Colegio entre 1648 y 1705

Aunque maestros de capilla y organistas fueron ya estudiados por Joaquín Piedra,¹⁰³² relataremos brevemente en este capítulo lo que concierne a los primeros y detalladamente lo referente a cantores; completaremos además el asunto de los organistas, pues hay algunos datos nuevos que actualizarán anteriores estudios. No obstante, es necesario explicar someramente antes de comenzar, las razones por las que la *Visita*, herramienta organizativa de gran interés para el control de la gestión de seminarios y parroquias, no se verificó hasta 1649.

1026 Ídem pág.460.

1027 María Sanhuesa Fonseca: “Armería del ingenio y recreación de los sentidos...” en *RMS* vol.21 n° 2 (1998) pág. 527.

1028 *Determinaciones...* fol.146, determinación 22-ene-1656.

1029 Ídem fol.146, determinación 16 y 26-feb-1656.

1030 *Determinaciones...* fol.133.

1031 *Determinaciones II...* fol.13.

1032 “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” en *Anuario Musical* n°23 (1968) y “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol. 17 (1962) Ya explicamos en el capítulo II que Piedra dejó mucha información relevante de los órganos de la fundación, no citando siquiera a Girón.

4.3.1 La Visita tras treinta años de polémica

En el capítulo XLVIII de las *Constituciones* del Colegio¹⁰³³ se desarrolla la *Visita*: el Patriarca somete y subordina a la misma a los seis colegiales sacerdotes y al resto de capellanes, por lo que los visitantes son en ese momento, quienes tomarán las decisiones en caso de conflicto o duda, frente todos los componentes del Colegio-Seminario y la Capilla. Por deseo expreso del Patriarca, eran remunerados con 30L siendo los siguientes representantes del clero y el reino¹⁰³⁴:

- El arzobispo de Valencia, y en su ausencia el vicario general de la corte eclesiástica
- El regente de la Real Cancillería
- El Prior del monasterio Jerónimo San Miguel de los Reyes

En 2001 el antiguo colegial Antonio Doménech Corral, publicó un estudio¹⁰³⁵ donde relata que la primera *Visita*, de la que no se conserva el acta, tuvo lugar en 1612. Aliaga no había llegado aún a Valencia, pues fue ratificado por el Papa Paulo V el 23 de marzo de 1612 y no entró en la ciudad hasta el 4 de noviembre de dicho año¹⁰³⁶.

Para la *Visita* al Colegio nombró como sustituto al vicario general, en conformidad con los deseos del Patriarca; el regente de la *Real Cancillería* exigió la preeminencia en la presidencia de la sesión sobre el vicario general, sustituto del arzobispo, que en las *Constituciones* aparece en primer lugar. Por ello en las sucesivas convocatorias, Aliaga se negó a comparecer o a ser sustituido por el vicario general aludiendo que el regente no podía preceder al ordinario de la región en asuntos eclesiásticos.

Ninguna de las gestiones realizadas por los patrones del Colegio durante años, entre las que hubo ante el rey y el Papa, surtieron efecto: hasta el fallecimiento de Aliaga no volvió a haber *Visita* en el Colegio. Quizá el representante de la Real Cancillería de aquel momento fue tan testarudo como el propio arzobispo, pero con la llegada de otros representantes esta situación no cambió: en abril de 1640 el regente Francisco Blasco aún se negaba a asistir y en 1645 el Colegio pleiteaba con Aliaga en el Tribunal de la Rota, pues Aliaga intentaba realizar la visita sin el concurso de los demás representantes¹⁰³⁷.

1033 Juan de Ribera: *Constituciones del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610*. Reimpresión de la edición de Bernardo Nogués de 1661 (Valencia, 1896) cap. XLVIII pág. 64 en adelante).

1034 Ídem. En el nº 4 del capítulo se indican los sustitutos si faltaren los nombrados para Visitadores.

1035 Antonio Doménech Corral: *Los decretos de todas las Santas Visitas. Años 1649 al 2001* (Valencia: EDICEP, 2001).

1036 El accidentado arzobispado de Isidoro Aliaga ha sido relatado por Callado Estela: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII...* (2001) En el Libro de Determinaciones hay menciones a una posible Visita en los años 1639 (fol.51).

1037 En el *Libro de Determinaciones* hay menciones a una posible visita en los años 1639 (fol.51), la mencionada arriba de 1640 (fol.58), 1644 (fol.81), y otra de 1645 en que reza “Que se procure ver si ay razones para que se ponga el pleyto que se lleva con el señor Arzobispo sobre la pretensión que tiene de visitar por sí solo el Colegio, en la Sacra Rota Romana” en *Determinaciones...* prima mensis ago-1645, fol. 89.

4.3.2 Situación económica de la Fundación e incidencia en la capilla

Pese a la mejoría en la situación económica del reino y la gestión de los patronos y colegiales perpetuos del Colegio de Corpus Christi, las rentas que Juan de Ribera había planeado se revelaron insuficientes para el mantenimiento de la Fundación. Hemos relatado en el capítulo 3, cómo las inversiones fueron orientadas a la mejora de las rentas. Robres detalla certeramente que el total de las rentas del Colegio ascendía a 16.000 libras y que se realizaron numerosas inversiones para mejorar las de procedentes de Alfara y Burjassot, con un total de 31.248 libras, tras haber invertido más de 50.000 libras en la compra de señoríos. Sin embargo y pese a estos esfuerzos, en 1669 la *Visita* reconoce que esta cantidad no basta para hacer frente a los gastos, pero no sólo eso: pone en evidencia la arbitrariedad de la distribución de los ingresos por partidas, siendo la capilla y las becas para colegiales los grandes damnificados.

Aunque durante la primera mitad del siglo habíamos percibido la excesiva tacañería de los colegiales a la hora de proveer plazas y salarios en la capilla —la mayor evidencia la encontramos en la ausencia de maestro de capilla titular durante 30 años—, la *Visita* de 9-jun-1669 constituye la prueba escrita de lo que la capilla era, en contraposición a los deseos y designios dejados por el Patriarca en las Constituciones. El acta es elocuente en lo referente a la gestión económica y en la denuncia de sus graves carencias, así como el fiasco en diversas elecciones, que provocaron el descrédito de la institución y la huida de los mejores músicos hacia otros lares.

En lo referente al tema económico que nos ocupa ahora, comienza el acta recriminando que la minoración de las rentas en un tercio, provocaba la falta de capellanes primeros —especialmente oficiales—, y menos colegiales de beca de los estipulados por la pensión apostólica, pero que la cantidad de colegiales perpetuos era la única que no había decrecido, ordenando así que se rectificara:

“Demás de faltar delos Ministros que determinó el Señor Patriarca, y son más necesarios al servicio dela Capilla dos Capiscoles, un Domero, dos Evangelisteros y dos Epistoleros: Y siendo este desorden contrario ala voluntad del Señor Fundador, y contra buena razón y Justicia, laqual dicta y enseña, que donde no ay razón de diferencia, toque lafalta delos introitos, atodos aquellos a quien toca los introytos...”¹⁰³⁸

Tras calificar correcto el número de colegiales de beca en relación a los ingresos —que casi como Robres declara, era según la *Visita* de 16.500 libras—, recuerda que no se puede detraer de unas partidas para aumentar otras, reiterando que si la hacienda fuere insuficiente “...manda el Señor Fundador ensus Constituciones que no se minoren por tal falta, los Ministros de laCapilla, sino los delColegio.”¹⁰³⁹ Concluye que la minoración equitativa debe ser de dos quintos, bajando así los colegiales perpetuos a cuatro y “... el de Capellanes primeros al número de diez y ocho; delos quales han de ser los Capiscoles, Domeros, Evangelisteros y epistoleros. El de los capellanes segundos, al número de nueve... y la de los Ministros inferiores ala disposición y

1038 ACC-SF-158 *Visitas* 1649-1743. *Visita* de 9-jun-1669, fol.59r. Se puede consultar la transcripción completa del acta en AD VII: ACCV *Capellanes* 1669.

1039 Ídem.

arbitrio delos capellanes perpetuos...”¹⁰⁴⁰, aunque dispone que no se produzcan despidos, sino que se reduzca la plantilla a medida que vayan saliendo capellanes de la capilla.

Si revisamos los salarios de ese mismo año, encontramos que hay ocho capellanes primeros y seis o siete segundos según la tercia; incorporando aquellos que no gozaban de salario, había en total trece primeros y doce segundos en la primera tercia, siendo catorce los primeros y once los segundos en la última tercia. En 1670 se mantuvo este número, hasta aumentar a quince el número de capellanes primeros y diez segundos, lo que mantenía igual el número total, incumpliendo así el mandato de la *Visita*. Durante el resto de la década, los números no variarán, si no fuere por encontrar menos aún: un total de nueve capellanes segundos y catorce primeros.

Aprovechó el arzobispo además para advertir contra la toma de decisiones sobre estos menesteres por parte de los colegiales perpetuos, siendo atribución exclusiva de la *Visita* el aumentar o minorar la plantilla, incidiendo en las exigencias del Patriarca de no bajar los emolumentos, “... ya que no sería conviniente minorar acada plaça loque le está señalado, porque o, no habría quien la sirviese o, no sería dela calidad que el Señor Fundador quiso...”¹⁰⁴¹. A continuación, la *Visita* ordenó la convocatoria urgente de elecciones de oficios que no se cumplió, pues comprobamos que el único oficial con plaza en propiedad todo el decenio fue el domero Juan Bautista Ruiz, llegado en 1660; pero todo este asunto lo detallaremos en el apartado correspondiente.

4.4 Los capellanes cantores. Voces y trasiego (1648-1706)¹⁰⁴²

Recordemos antes de comenzar este apartado, que todo lo referente a las elecciones y emolumentos de los capellanes cantores se encuentra en el capítulo III.2.2. Al igual que en el periodo anterior, encontramos algunos cantores cuyo nombramiento da a conocer su oficio, pero no su tesitura; aunque evangelisteros, domeros y capiscoles eran preferentemente tenores o contrabajos, hay contraltos realizando estos oficios e incluso se da algún trasvase de tesituras y oficios por parte de un mismo cantor. Una ventaja de esta etapa para complementar información es la vigencia del *Libro de Determinaciones*, junto a la aparición de la *Visita* y los memoriales de los exámenes. Esta última ordenó en 1684 que

“... quando se huviere de proveher alguna plaza, como será la de Maestro de Capilla, organista, Bajón o, otro instrumento, no pueda ser llamado por examinador ninguno que haya sido maestro del que se opone, ni tenga otra qualquier aderensia con él, y que el informe que dieren los examinadores sea por escrito, y firmado de sus nombres...”¹⁰⁴³

1040 Ídem.

1041 *Visitas...* visita 9-jun-1669, fol.59r.

1042 En el AD VII Cuadros capítulo 4 se pueden consultar los diferentes capellanes por voces (Tiples, Contraltos, Tenores y Bajos).

1043 *Visitas...* Visita 5-abr-1684 fol.98v.

Al generalizarse esta práctica, los examinadores relataron exhaustivamente las oposiciones a maestro de capilla¹⁰⁴⁴ y también las de algunos cantores, como veremos seguidamente. Los escándalos que se sucedían en las oposiciones por los intereses de examinadores y electores hubieron de ser aplacados en ocasiones con mandatos de la *Visita* que se cumplían con relativa fidelidad¹⁰⁴⁵.

4.4.1 Espectro sonoro-vocal de la música barroca: nuevas acepciones para nuevos usos de la voz

Es del máximo interés la información disponible de este periodo, pues ofrece indicios del paulatino cambio de polaridad tímbrica, las prácticas vocales virtuosas y la necesidad de ampliar el espectro de tesituras vocales: en ese sentido, toman carta de naturaleza diferentes voces que hasta la mitad de siglo eran catalogadas como simples tenores, siendo utilizadas especificaciones como *cuerpo de voz* —referencias a la voz clara, e incluso una a *voz parda*—, *metal de la voz*, así como menciones a los agudos, medios y graves de la voz y su extensión. Estos datos aparecen en actas de exámenes en la mayoría de los casos, y éstas eran firmadas por los músicos de la capilla: era por tanto, el vocabulario corriente de los músicos de la época, con toda seguridad ya antes de su reflejo escrito.

Seguidamente analizaremos las características y paso de diferentes voces por la capilla; aunque dejamos el detalle biográfico de los cantores y las correspondientes referencias documentales para los cuadros del apéndice documental VII, detallaremos aquí asuntos relacionados con algunos capellanes cantores.

4.4.2 Tiples

En este periodo, el movimiento de triples en la capilla es menor, debido quizá a la permanencia de los que fueran llegando, aunque también se puede atribuir a la escasez de voces —de hecho hubo a final de siglo algunos cantores externos a la capilla prestando sus servicio—, y a que los infantillos sirvieran en el coro con más asiduidad y competencia que durante la primera mitad de siglo. Observando en el cuadro *Tiples* del AD VII la provisión de estas voces, sólo tres fueron capellanes primeros en esta etapa, los tres sin salario y sólo uno, Pedro Martínez de Orgambide en 1696, opositó a tal puesto en primera instancia. Veremos que la resistencia a convocar oposiciones, especialmente para oficiales, es recurrente y los problemas económicos fueron a menudo excusa para evitar la provisión de plazas completas con salario. Fue la *Visita* quien mandó, tras revisar el estado de la hacienda, que se pusieran edictos para cuatro capellanías segundas en 1655, "... eligiendo los que fueran más convenientes y de bozes que puedan suplir

1044 Los memoriales ya han sido publicados por Joaquín Piedra: "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)" en *AnM* vol. 23 (1968). Los compositores de nuestro interés se encuentran estudiados entre las páginas 61 y 104.

1045 Estos problemas se dieron especialmente en las elecciones a maestro de capilla. Los trataremos en el lugar correspondiente.

enparte la falta que ay de música en la capilla aunque sea señalándoles por vía de ayuda de costa alguna cantidad competente además de los gajes ordinarios...”¹⁰⁴⁶.

Esta táctica permitiría el nombramiento de cantores sin salario, aunque debía cumplirse so pena de destitución del rector caso de no obedecer el mandato. Los edictos fueron fijados el 2 de junio y se presentaron muchos candidatos, siendo elegidos entre otros, los tiples Matheo Burriel y el capón Mathías Yranzo, ambos infantillos salientes en aquél momento, pues fueron nombrados el 29 de julio de 1655 y se les pagó por cantar su parte durante tres años de infantillos el 9 de agosto del mismo año¹⁰⁴⁷. Resulta sorprendente comprobar que con Gerónimo Ximénez hasta 1667, Yranzo hasta 1662, Bartholomé Blasco hasta 1686 y Matheo Burriel hasta 1696, se detienen las apariciones de tiples en el Colegio, habiendo fallecido Jusepe Gil en 1653 y un poco antes Joan Romero en 1650.

No será hasta 1695 que se pongan edictos para voz de tiple, siendo Juan Miralles el agraciado con una capellanía segunda sin salario que debió resultarle insuficiente, pues marchó ese mismo mes de marzo. El acta de oposición desvela ya un estilo interpretativo avanzado en el estilo barroco, con gran incidencia en la expresividad y el ritmo, además de analizar la extensión y tamaño de la voz, así como su funcionalidad específica en el coro: “...entonación; veloz movimiento, y granado; buena elección en vestir lo que canta, la voz plausible, y aunque no es de mucho cuerpo, la experiencia nos a adotrinado, que con el ejercicio aumentará... Los puntos más altos para cantar primeros tiples, en el estado o, tiempo presente, no les forma. Pero para segundos tiples, tiene suficientes puntos...”¹⁰⁴⁸ Vemos pues que ya se toma en cuenta la ornamentación vocal en nuestra capilla junto al ritmo y el movimiento, y también se evidencia la distribución coral de las voces en función de su extensión, que es diferente para primeros y segundos coros, sobre todo tiples y tenores.

Quizá de resultas de la partida de Miralles, el tiple Pedro Martínez de Orgambide —compositor relevante para nuestro estudio de las *Danzas*—, llegó el 12 de abril de 1696 a Valencia procedente de Madrid y ese mismo día fue examinado por Valero Barrachina y Joachim Falomir; es posible que las cosas no fueran muy bien a causa de la precipitación, opositando inmediatamente después del viaje, porque en la misma acta se difiere la prueba definitiva al siguiente jueves disponible¹⁰⁴⁹. Al haber acogido a Orgambide en su casa, Valero Barrachina pidió quedar excluido como examinador¹⁰⁵⁰. Piedra incluye el memorial de Barrachina realizado en el primer

1046 *Visitas...* fol. 20r visita 2-jun-1655.

1047 AD IX: *Cuadro infantillos* n° 88 y 89.

1048 AD VII: ACCV *Capellanes* Oposición Juan Miralles 1695 (ACCV Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc. Sig. I.6.8.89 sin foliación) Véase AD VII: *Atributos vocales y expresividad en la interpretación*. Para la voz Plausible, nos remitimos al Diccionario de Autoridades Tomo V (1737): “Lo que es digno o merecedor de aplauso”. <http://web.frl.es/DA.html> marzo 2015.

1049 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...”, AM n°23 (1968). Los compositores de nuestro interés se encuentran estudiados entre las páginas 61 y 104. El acta se puede consultar en AD VI: ACCV *LiNo* fol.87v.

1050 “...10L por el gasto que ha hecho en el sustento que por tres semanas a ministrado a Mosén Pedro Martínez de orden del Colegio...” AD VII: ACCV *Capellanes* 1696 Recibo 5-may-1696. Piedra reproduce la determinación

examen y el de Pedro Oyanarte, su sustituto, por el que sabemos que durante la espera, cantó en el coro durante la Semana Santa; ambos coinciden en reconocer la buena voz de tiple del capellán. Oyanarte declara:

“...desde allí (*jesolreut*) forma quatro puntos más altos, estos son falsetes, y aunque con su mucha inteligencia en el arte, forma los puntos de voz natural procurando, que los falsetes parezcan a la voz; nosotros entendemos ser falsetes, si tendrán permanencia o, no, Dios lo sabe... tiene Robustez, pues después de una Semana Santa está para cantar como si no la hubiera cantado...”¹⁰⁵¹

Orgambide fue poco a poco ocupando un puesto relevante en la capilla, hasta llegar con la muerte de Ríos, a realizar las funciones de maestro de capilla en interinidad¹⁰⁵², falleciendo en la casa el 15 de Mayo de 1727¹⁰⁵³.

La escasez de tiples hubo de compensarse en los últimos años del siglo y así, se acomodaron en diversas ocasiones cantores de fuera de la capilla: “...Thomás Soler por haver cantado de tiple en la Capilla deste Colegio”¹⁰⁵⁴; otro no identificado cantó en miércoles santo de 1692 —pudo ser en el *Passio* o en los Maitines—,¹⁰⁵⁵ y otro “... de San Martín por aver cantado en las Completas de 3 Jueves” en 1696 recibió 12 sueldos¹⁰⁵⁶.

4.4.3 Contraltos

Además de cuatro contraltos que permanecían en la capilla desde antes de 1648 junto a Marcos Pérez, son once los cantores de esta cuerda los que ingresaron en la capilla, como se puede comprobar al detalle en el cuadro *Contraltos* del AD VII. En él observamos que todos los capellanes de esta cuerda sin excepción, se vieron obligados a ejercer el oficio de evangelistero en *interim*, lo que ahorra dinero al Colegio, puesto que dicho oficio suponía un salario de 60 libras anuales más distribuciones, mientras que el *interim* era de 8 libras anuales.

Evidentemente esta situación motivó la partida de bastantes cantores, que se veían obligados a buscar mejor acomodo en otras capillas, así como la solicitud de ayudas de costa y aumentos salariales que adornan la mayoría de biografías de nuestros capellanes. Observando el cuadro

y el apunte contable del libro de gastos de sacristía (ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación).

1051 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968), pág.100 y ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes etc.* sign. I-6-8-89 sin título ni foliación. Formar cuatro puntos desde GSolReUt significa que desde sol, subía hasta do.

1052 *Ibid.* pág.98. El documento en que se le nombra está en el *Libro de Determinaciones II* fol. 172r y se puede consultar también en AD VII: ACCV *Capellanes* Prima mensis-jun-1705.

1053 AD VI: ACCV *LiNo* fol.88r al margen izquierdo. Todo lo referente a sus últimos años se encuentra en Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) págs.101-102-103-104.

1054 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 22-sep-1688.

1055 “Miércoles Santo canto un tiple y se le dieron 6 sueldos” en AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo 2-abr-1692.

1056 AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo 29-mar-1696.

vemos que entre 1648 y 1706, seis contraltos abandonaron el Colegio y nueve fallecieron en él, habiendo tres de ellos llegado antes de 1648. Además en el caso de Vicente Peris, marchó en 1665 para volver definitivamente en 1679.

La explicación no se encuentra sólo en la cuantía de las retribuciones, sino en el hecho de que fueran pocas la capellanías primeras convocadas: como se puede comprobar observando el cuadro, desde el fallecimiento de Joan Ximbreras en 1665 sólo hay 4 nombramientos de primeros y todos sin salario inicial, concediéndose 20 libras anuales sólo a dos cantores posteriormente y a otro cantor 10 libras condicionadas al *interim*. Parece que se optó por tener voces de mediana calidad en lugar de elegir las mejores, que desearían hacer carrera y ganar buenos salarios: a ello hay que añadir el inconveniente de no poder disfrutar de cierta libertad para acudir a otras capillas. Por otra parte, aunque la procedencia de los cantores es diversa, la mayoría de ellos, si no llegan del propio Reino de Valencia, lo hacen de Aragón, y algunos de Navarra, Castilla y Cataluña.

Con la llegada de Manuel Portillo Erçe en 1659 encontramos a un contralto que había ejercido como capiscol en Sant Joan del Mercat, aunque en nuestra capilla ejercería de evangelistero; recordemos que la tesitura de contralto se correspondía con la de tenores que "...utilizan esporádicamente la voz de cabeza para la zona más aguda"¹⁰⁵⁷. Aun así, resulta novedoso ver un contralto ejerciendo de capiscol, oficio reservado a los tenores.

De la misma manera que un contralto había ejercido de capiscol, la segunda estancia de Vicente Peris en 1679, incorpora la novedad de tener la "...obligación de cantar thenores siempre y quando el Maestro de Capilla selos encomendare,..."¹⁰⁵⁸. Se corrobora así la afirmación de Josep María Gregori y Luis Antonio González Marín en relación a la tesitura de los contraltos¹⁰⁵⁹. Por su fallecimiento en 1681 sabemos que la capilla necesitaba de manera perentoria cuatro contraltos: sin Peris, el maestro de capilla se quejaba de que "...no podía cantar obras de atres coros por solo haver tres contraltos y el uno haver de asistir en el altar para cantar el Evangelio"¹⁰⁶⁰, solicitando la convocatoria urgente de oposiciones.

Casi a final de siglo, en junio de 1696 el capellán Joseph Simó elevó una queja por la obligación de ejercer de evangelistero en *interim*; en el memorial indica que "...en pie en la Capilla ha cantado como los demás Capellanes, los Contraaltos a Primer Coro"¹⁰⁶¹, solicitando un aumento salarial. Como consecuencia de ello y al no querer —debemos decir poder, pues los *interims* gozaban de una remuneración fija e inamovible por constitución—, el Colegio aumentar el salario, se le exoneró del ejercicio de evangelistero. Así pues, las mejores voces debían realizar

1057 Luis Antonio González Marín: "Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal" en *AnM* vol. 56 (2001) pág.88.

1058 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 10-ago-1679 fol.70r y nombramiento 28-sep-1679 fol.70r.

1059 Ver capítulo III.3.2 Contraltos.

1060 *Determinaciones II* fol.22v. AD VII: ACCV *Capellanes* Determinación 13-jul-1684.

1061 Tal y como se indica en AD VI: ACCV *LiNo* fol.79v, margen izquierdo. El memorial se encuentra en AD VI: ACCV *LiNo* sin foliación y tras fol.79v.

multitud de tareas sin la remuneración que en principio había sido pensada para ellas: en este caso, antes de otorgar un aumento, se liberaba al cantor de un oficio. Simó fue uno de los pocos capellanes expulsado del Colegio, por llevar una vida licenciosa, en 1707.

Este capellán había opositado a la plaza de contralto con obligación de cantar el evangelio en 1687. El acta del examen, firmada por Pedro Oliver, resulta de interés por diversas razones; en primer lugar, Oliver evaluó los conocimientos del aspirante, observando que en lo referente a los principios teóricos eran confusos, mientras que la práctica era mejor, aunque “En una lición de difuntos que cantó no á observado el estilo de esta Iglesia”¹⁰⁶². A este comentario le sigue una reflexión, que aún hoy podemos escuchar entre muchos músicos prácticos e incluso entre algunos docentes de nuestros conservatorios:

“Luego cantó un motete y un verso muy bien; en lo restante que a cantado en estos días, a mostrado ser diestro; conque atendiendo aque las preguntas que sele an hecho de teórica se encaminan a saberlo poner en plática, y en esta aya satisfecho bien. No lo tengo por falta, particularmente en los cantores, que no an de menester defenderlo por argumento sino ponerlo por ejecución con la voz.”¹⁰⁶³

Le siguen las valoraciones técnicas, referentes a su actuación en el coro durante los Oficios, en las que también observa ciertas dificultades, que atribuye a la falta de práctica:

“En el Evangelio que cantó el sábado pasado noté que la pronunciación era mala, causa porque no se apersebían algunas palabras, y así mesmo se bajó mucho del tono que tomó al principio; las dos circunstancias muy feas para un Evangelistero. En el día de ayer que fue miércoles, cantó otro Evangelio, más largo, y más dificultoso, pero muy mejorado de los dichos defectos, particularmente en sustentar el tono conque enpezó, conque puedo y devo presumir, que los dichos defectos deven de originarse de la poca práctica, que a tenido en cantar Evangelios.”¹⁰⁶⁴

Finalmente, el examinador comenta sobre la calidad de la voz de Simó: “En quanto al metal de la voz que es lo que se requiere para cantar el Evangelio acuyo fin sean puesto los edictos, ya Vuestras Señorías lean oydo... Y así digo que el metal de la voz es bueno, aunque es verdad no tiene mucho cuerpo pero lo bastante para que no por esto pierda.”¹⁰⁶⁵

Según las investigaciones de Ángel Medina, el término “metal de la voz” aparece en los documentos de la época con cierta frecuencia y hace referencia al carácter más personal y único de la voz de una persona y en concreto de un cantor, aunque también en algunas fuentes —en concreto cita una oposición en la catedral de Sigüenza—, parece referirse al tamaño, el *cuerpo* de nuestros documentos: “Pero, ¿sólo equivale al *tamaño* la expresión *metal de la voz*?”

1062 AD VII: ACCV *Capellanes* 1687 Oposición Joseph Simó. *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc* 1.6.8.89.

1063 Ídem. Hay un caso similar en el acta de la oposición de Juan Bautista Cortés, 1689.

1064 AD VII: ACCV *Capellanes* 1687 Oposición Joseph Simó. *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc* 1.6.8.89.

1065 Ídem.

Creemos que también ponderaban la *densidad*, o sea, “la envergadura o *cuerpo* de una voz”¹⁰⁶⁶. También Josep María Gregori menciona esta acepción, al parecer común en los territorios de la corona catalanoaragonesa ya en el siglo XVI:

“...a considerar es el cautelar auxilio que puede brindar la iconografía —con sus relativos márgenes de fiabilidad— en el estudio e interpretación de los *sinus* y aletas nasales ligeramente abiertos o la cobertura de los labios superiores en forma de marquesina, que suelen figurar en la expresión facial de los ángeles cantores representados por la escuela pictórica flamenca del siglo XV. Signos que permitirán sugerir el uso de resonadores faciales al servicio de una emisión brillante y metálica.” Le sigue una nota a pie de página: “A partir del siglos XVI hallamos diversas referencias de cómo los maestros de canto de las catedrales hispano-catalanas acostumbraban a calibrar la calidad y la prestación sonora de los nuevos tipos, en base a su “metal” de voz. Durante el siglo XVIII se siguen hallando testimonios de dicha demanda sonora...”¹⁰⁶⁷

Otro contralto en el que hay que fijarse es Pedro Oliver: tal y como ya informa Piedra¹⁰⁶⁸, fue maestro de canto de los infantes y ejerció las funciones de maestro de capilla desde marzo de 1685 hasta finales de marzo del año siguiente¹⁰⁶⁹; fue de utilidad al Colegio, examinando a muchos aspirantes cantores, como es el caso de Joseph Simó, del bajonista Ygnacio Muñoz y del ministril Vicente Martínez en 1687, dejando un pequeño memorial sobre estos últimos incluido en el artículo de Joaquín Piedra, que comentaremos en el apartado de los ministriles.

Para finalizar, tras una polémica oposición, en 1699 fue elegido para una capellanía segunda sin salario con condición de ser ordenado¹⁰⁷⁰, el valenciano Alejos Gascò; Pedro Martínez de Orgambide y Antonio Puig, examinadores, dejaron una breve memoria, que refleja la exigencia para el acceso:

“...si ponemos la atención solo en la voz y emplea solas para cantar el Ebangelio, y deponemos la Ciencia así en Cantollano, como en Canto de Órgano; Graduamos en primer lugar a Mossén Lucas Navarro; más si atendemos a los edictos y Constitución, que piden Voz y Ciencia, Graduamos en primer lugar a Mosén Alejos Gascò...”¹⁰⁷¹

1066 Ángel Medina: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores en España* (Madrid: ICCMU, 2001) pág. 120. La frase entrecomillada hace referencia a un estudio sobre las características de la voz de Ignacio Cobeta: “Voz cantada y medicina” en *Scherzo* n° 145 (2000) pág.113.

1067 Josep Maria Gregori: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito de Renacimiento al Barroco” en *RMS* vol. 16 n° 5 (1993) pág. 2771.

1068 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...”, *AM* n°23 (1968) pág.58.

1069 AD VII: ACCV Cuadro contraltos. AD VII: ACCV *Capellanes* Oliver, determinación 2-may-1685; idem 1686.

1070 AD VI: ACCV *LiNo* fol.90v, edictos 4-jun-1699.

1071 AD VI: ACCV *LiNo* fol.s/n paginación antigua n°257-258-259-260-261 y nombramiento fol.91r.

4.4.4 Tenores

Recordemos que la voz de tenor de la época actúa como bajete del primer coro en una agrupación SSAT en las obras policorales. Por ello, en el Colegio, muy a menudo los tenores ejercen el oficio de capiscol, además de epistolero o domero, siendo muy buscados también para salmear en los oficios más importantes¹⁰⁷². Además de tres capellanes que llegaron antes de 1648 y aún permanecieron en la capilla durante este segundo periodo, fueron veinticuatro.

El alto número puede explicarse en parte por la práctica ausencia de capiscoles y domeros titulares, oficios que se iban cubriendo con *interims* de cantores, casi siempre capellanes segundos sin salario: todo ello puede ser considerado un fraude en el cumplimiento de las *Constituciones*, pues las plazas de oficiales debían ser cubiertas por oposición —interinidad sólo en caso de fuerza mayor—, a capellanes primeros, por tanto ya ordenados sacerdotes. En concreto, entre los tenores que estaban ya en la capilla en 1648 y los que fueron llegando hasta 1706, encontramos los siguientes oficios:

- Siete capiscoles, siendo sólo dos en propiedad y los demás en *interim* o como ayudantes. El oficio de capiscol, importante para regir el canto llano, preocupó a menudo a la *Visita*
- Cinco epistoleros, siendo sólo uno en propiedad, uno en *interim* y dos obligatorios sin remuneración. En un caso, el de Diego Arquez, fue epistolero en propiedad entre 1646 y 1648, para pasar al capiscolato en propiedad dicho año hasta su marcha en 1662. Otro pasó a epistolero
- Cuatro domeros, todos interinos. Uno pasó a epistolero

Cuando un capellán opositaba a capellanía primera, el salario solía ser menor de lo estipulado por constitución para el primer cantor de la cuerda: ello provocó numerosos escritos, quejas, súplicas, e incluso algún pleito entre cantores y colegiales; en 1652 llegaba el tenor Francisco Tordera a una plaza de capellán primero sin salario. La parquedad de los emolumentos le llevó a solicitar salario: a diferencia de otros cantores, tuvo suerte, pues tras una súplica elevada a los Visitadores en 1657, éstos ordenaron “...atendiendo a los servicios del suplicante y que la voz es de utilidad y provecho... se le den veinte libras de salario cada año...”¹⁰⁷³.

Sin embargo, este salario fue anulado por el Consejo Real de Aragón tras la reclamación del Colegio, debido a “...que señalar estos salarios o, ayudas de costa toca, a los colegiales perpetuos a quienes podrá acudir el licenciado Tordera para que hagan con él lo que fuere justo y conveniente guardando las Constituciones...”¹⁰⁷⁴. El mismo capellán pleiteaba en 1676 a causa de unas distribuciones que se le debían, logrando “...veinte libras por todos cuales quiera

1072 Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII...”, AM nº 56 (2001) pág.88.

1073 *Determinaciones...* fol.157. AD VII: ACCV *Capellanes* Prima mensis-abr-1657.

1074 AD VI: ACCV *LiNo* fol.31r. Carta del rey al capitán general Marqués de Cámaras, 25-jul-1660. Pensamos que esta disposición que parece interferir la jurisdicción eclesiástica, sentaría su base argumental en la naturaleza privada del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi.

derechos que podía tener y pretender contra dicho Colegio por razón de un pleyto que llevara por la Real Audiencia de ciertas distribuciones que pretendía que el Colegio le devía...¹⁰⁷⁵.

La pobreza que padecían los capellanes con cargas familiares pone a menudo en evidencia la cantidad de tareas que realizaban en el coro, especialmente los oficios; es el caso de Gaspar Rico, que en 1660 elevó un memorial suplicando un salario, concedido un año después:

“...consta a los Señores Vicarios de Coro está dispuesto ya para el Oficio de Domero ya para el de Capiscol afalta de los que sirven cantando todo aquello que se le encarga y siendo así no ha merecido hasta ahora aumento alguno y como las obligaciones en que se halla sean grandes por haber de acudir al sustento de sus Padres y de una hermana donzella...”¹⁰⁷⁶

Un caso parecido es el de Miguel Zamorano, que ejercía indistintamente de capiscol y epistolero: cobró diez libras en la primera tercia de 1668 por atender la vacante de capiscol, pero durante la segunda lo encontramos como epistolero. Al año siguiente puso un memorial en el que solicitaba una ayuda por estar ejerciendo de epistolero y haber suplido en el capiscolato, suplicando “...seapiaden del, honrrándole en lo que ubiere lugar pues es notorio su pobreza”¹⁰⁷⁷, lo que le valió 10 libras de gratificación.

Entre los tenores encontramos un cantor que era probablemente italiano, llamado Ventura Malatesta: tuvo dos estancias en la capilla y también sus cargas familiares le obligaron a pedir ayuda económica; aunque cobraba un pequeño salario e *interim* de epistolero, no debió bastar, pues su segunda estancia fue sólo de cuatro años.

En marzo de 1666 fue nombrado capellán segundo tenor Jusepe Monserrat, “...sin salario ninguno y con obligación de tañer el órgano en falta del organista de el Colegio y siempre que fuere necesario y se le ordenare por el Vicario de Choro o, Maestro de Capilla o por qualquier otro que tuviere sus vezes”¹⁰⁷⁸. Este nombramiento es sumamente interesante y de nuevo debiera ser considerado un fraude a las *Constituciones*, pues Jusepe Monserrat era organista, como podemos comprobar en las oposiciones a las que había concurrido sin éxito en 1665¹⁰⁷⁹. En el mencionado nombramiento, Monserrat firma un compromiso por el que “...sin que por tocar dicho órgano pueda pretender salario...”¹⁰⁸⁰. En diciembre de 1674 marchó a Murcia¹⁰⁸¹, para volver en 1677 a la plaza de primer organista hasta 1678. Ignoramos si tenía algún parentesco

1075 AD VII: ACCV *Capellanes* Carta de pago 26-jun-1676.

1076 AD VII: ACCV *Capellanes* Memorial 19-jun-1660.

1077 AD VII: ACCV *Capellanes* Memorial y carta de pago 1-dic-1669.

1078 AD VI: ACCV *LiNo* fol.51v Edictos 4-feb -1666 Nombramiento 18-mar-1666 fol. 52r. Todo lo referente a organistas fue publicado por Joaquín Piedra: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *AnM* vol. 17 (1962) págs. 141-178.

1079 AD VI: ACCV *LiNo* fol.38v Edictos 16-abr -1665. Se presentaron Valero Barrachina y Vicente Benavente; el segundo se presentó también a cantor en 1666.

1080 AD VI: ACCV *LiNo* Nombramiento 18-mar-1666 fol. 52r.

1081 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 17-dic-1676 fol.65r y nombramiento 4-mar-1677 fol. 65v.

con el organista Roque Monserrat —que opusó a maestro de capilla en 1662 y 1674—, pero no se debe descartar esta posibilidad.

Como consecuencia, el tenor capellán segundo Vicente Jordán, precipitó su llegada también en marzo de 1666 al no dejar transcurrir el tiempo de unos edictos que, a todas luces, no se pusieron, pues hacía una semana que se habían cubierto dos puestos de tenor ya publicitados, los de Ventura Malatesta y Jusepe Monserrat; por tanto es muy posible que los colegiales perpetuos hicieran la previsión de tener a Monserrat tañendo el órgano muy a menudo, siendo necesario otro tenor y “...el dicho Jordán era de importancia en ella por llenar con su boz la Capilla”¹⁰⁸².

Otros casos particulares son los de Antonio Puig y Tomàs Sorraquino: Puig se encuentra en esta sección a pesar de que no consta su tesitura, por acudir a opositar a una plaza de tenor. En la nominación se dice que era “músico de la seu de Xàtiva” y era capaz de tocar en días simples el órgano, como demuestran algunos recibos. En cuanto a Corraquino, en 1704 solicitó una ayuda para vestirse merced a la cual sabemos que en ocasiones también tocaba el órgano en la capilla.

En lo referente a las oposiciones a plazas de tenor, en 1682 comenzamos a observar una dualidad en la oferta de capellanías segundas, entre la voz de tenor y la de contrabajo, que aparece de nuevo en 1684, pues se buscan voces de contrabajo o “thenor de cuerpo”¹⁰⁸³. En septiembre de 1685, se pusieron edictos para proveer “...dos capellanías segundas voz de contrabajo o, thenor de cuerpo...”¹⁰⁸⁴. Quizá no sea casual que a dichas oposiciones se presentaran tres capiscoles de otras capillas valencianas, concretamente de Santa Catalina, San Nicolás y San Martín. El acta del examen es sencilla, pero refleja muy bien los criterios que se aplicaron para el ingreso: se buscaba a cantores experimentados, buenos lectores y conocedores de música por encima de la calidad de la voz. Por ello, quedaron elegidos Gerónimo Fuster de Santa Catalina y Jayme Blasco de San Martín, mientras el joven Dionís Cerezo, pese a gozar de mejor voz fue eliminado¹⁰⁸⁵.

La expresión “tenor de cuerpo”, parece hacer referencia a una voz que servía al lleno y profundidad sonora de la capilla, con un rico registro grave, y por ello las vemos junto a los contrabajos en la convocatoria de oposiciones. En el acta de la aprobada por Juan Bautista Cortés en 1689 tras un minucioso análisis de cada opositor, se indica que ninguno tiene “... el cuerpo de voz según piden los edictos...solamente tienen una medianía de cuerpo de voz conque pueden ayudar a llenar el coro...”¹⁰⁸⁶.

1082 AD VI: ACCV *LiNo* Nombramiento 25-mar-1666 fol. 52r.

1083 AD VI: ACCV *LiNo* fols. 72r y 75r.

1084 AD VI: ACCV *LiNo* fol.76r.

1085 AD VII: ACCV *Capellanes* Oposiciones a capellanías segundas 1685. ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sign. I.6.8.89 sin foliación.

1086 Oposición a capellanía de tenor acontrabajado, Juan Bautista Cortés seleccionado, dic-1689. ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación.

Otro ejemplo de tenor “de cuerpo” muy apreciado lo encontramos en el examen de Martín Pastor, que fue examinado para su segunda estancia, junto a Joseph Ortells, por Pedro Martínez de Orgambide y Joachim Falomir. Dicen de Ortells primero y Pastor después:

“... la voz de muy buena calidad, clara entonada, apacible al oído y con movimiento natural y buena pronunciación, y en la cantidad abraza muy bien un quatro sea de tenor o Baxo pues tiene bastantes altos y Baxos para ello y de bastante cuerpo para Domero... Al Licenciado Martín Pastor... muy buen pedazo de voz de buen cuerpo así en calidad como en cantidad...”¹⁰⁸⁷

Parece pues que la voz de Ortells era adecuada en extensión y cantidad para la interpretación polifónica, haciendo la función de bajete en primer coro o bajo en segundo o tercero. La expresión “...abraza muy bien un quatro” podría estar vinculada a la música y canto en el teatro, como se desprende de la siguiente observación de Luis Antonio González Marín: “...en este ámbito, predominan las voces femeninas, e papeles femeninos y masculinos, cantando los hombres sólo en partes polifónicas (los cuatros, o la parte que suele denominarse *música* en las fuentes)...”¹⁰⁸⁸. Sabemos que la referencia a *música* en las fuentes religiosas significaba el canto polifónico escrito, y con este comentario concluimos además, que las agrupaciones corales tendían a constituirse con voces *senzillas*, es decir, una voz por cuerda.

Por otra parte, la voz de “buen cuerpo” de Pastor parece hacer referencia a una voz rica en el registro grave, profunda, potente y con capacidad de proyección sonora, siendo esta última cualidad imprescindible para el desempeño de los oficios de altar. Quizá podría tratarse del equivalente a una voz de tenor dramático actual, de menor extensión pero gran capacidad de lleno sonoro.

Como compendio de lo explicado e introducción a un nuevo término —el “tenor acontrabajado”—, citaremos el acta de la oposición de Jayme Garcés el 11 de enero de 1691, dejada por su examinador, el capellán Pedro Oliver:

“En quanto al metal y cuerpo de voz ya Vuestras Señorías lean oydo. Y como tan entendidos podía yo escusar dar mi parecer pero el deseo de obedecer me fuerça y así digo que es voz de tenor acontrabajado, y de mucho cuerpo, quees lo que se pide en los edictos y (por advertencia) seme permita decir quees voz que aún está de muda, Y sean experimentado muchas mudanças asta que esté asentada si bien en el pretendiente se colige siempre le quedara grande cuerpo de voz y puede ser de mejor calidad.”¹⁰⁸⁹

La acepción “tenor acontrabajado”— parece ser una voz de barítono — sería, aunque no se mencionó así, el caso de Antonio Ortells. La primera vez que la vemos es en 1679, cuando se

1087 AD VI: ACCV LiNo 28-sep-1701 fol. 94v. Toda la información está documentada en AD VII: Cuadro *Tenores*, incluyendo la alusión a tenores “de cuerpo”, contrabajos etc.

1088 Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, AM nº 56 (2001) pág. 85.

1089 Oposición a capellanía de tenor acontrabajado, Jayme Garcés seleccionado, 11-ene-1691. ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación.

convocan dos capellanías segundas “...voz de contrabajo o, thenores contrabajados...”¹⁰⁹⁰ y seguidamente en 1682 y 1683 con la llegada del sevillano Joan Guerrero, que concurre a una plaza de tenor contrabajado, respondiendo él mismo a esta misma voz¹⁰⁹¹. En diciembre de 1688 se convocó una plaza de “tenor contrabajado” y el acta describe la voz de los opositores:

“... ninguno de los dos tiene las calidades que endichos edictos se pide, porque el dicho Mossén Joseph Pérez más es tenor acontraltado que tenor acontrabajado; y aunque salmeando se oye mucho; no es por ser la voz corpulenta sino por ser de mala calidad... La de Mossén Jayme Escrivá de tres partes que tiene una voz esto es bajos, medios, yaltos, enquanto alos medios que pueden servir para psalmear pueden pasar, los otros dos extremos no son tales.”¹⁰⁹²

Pese al contenido del acta, favorable a que la capellanía fuera adjudicada a Joseph Pérez —“... se le pidió cantase un motete de un madrigal, y aunque herró algunas veçes, se vio que tenía más que principios de canto de órgano; conque según constitución somos de sentir (según la siensia) que tiene los requisitos para dicha plaça...”¹⁰⁹³— finalmente se concedió a Escrivá. Pérez procedía de Teruel y era presbítero, mientras que Escrivá era subdiácono. Desconocemos su procedencia, pero debía ser muy joven, pues falleció en 1750¹⁰⁹⁴.

En 1700 aparece de nuevo el término en el examen del tenor Domingo del Campo, aunque parece que tampoco era una gran voz¹⁰⁹⁵. Este capellán estuvo cantando entre septiembre de 1699 y septiembre de 1700¹⁰⁹⁶, por lo que colegimos, pese a que no se indica la fecha, que fue admitido en la capilla hacia octubre de 1700.

Con el nombramiento de Pedro Bas en febrero de 1700 vemos por primera vez la alusión al coro para el que se le reclutaba, en este caso “...Para Capellanía Segunda Y Voz Tenor de Primer Coro”¹⁰⁹⁷. Se reflexiona también en torno a las características de la voces que necesita la capilla: “En la calidad dela voz y dulçura en el cantar, les excede a todos Vicente Vera, aunque en la cantidad le exceden los demás, pero tiene lo bastante para esta Iglesia como se ha experimentado”¹⁰⁹⁸. Es imperativo pues, que la voz llene.

1090 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 69v Edictos 11-may-1679.

1091 *Ibid.* fol. 73r Edictos 8-oct-1682 y nominación 14-ene-1683.

1092 AD VII: ACCV *Capellanes* Oposición a capellanía de tenor *contrabajado*, Jayme Escrivá seleccionado 1-dic-1688. ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación.

1093 *Ídem.*

1094 Toda la información al respecto se encuentra en AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 30-sep-1688 y oposición 2-dic-1688 fol. 80r.

1095 AD VI: *LiNo* Memorial del examen de Domingo del Campo por Vicente Ferriz y Joseph Simó, sin foliación, pág. 273. No está fechado, pero probablemente es oct-1700.

1096 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibos 1699-1700.

1097 AD VI: *LiNo* Edictos 26-nov-1699 fol. 91v.

1098 AD VI: *LiNo* Relación de los examinadores Francisco Sarrión y Joachim Falomir, fol. 92r. Vicente Vera logró entrar en 1703.

Precisamente Vicente Vera, logró acceder en 1703 sin edictos a una capellanía segunda de primer coro por tener una "...voz de tenor muy diestro y con todas las calidades que han menester en la Capilla, así para hazer el Jesús como para las Lamentaciones y cantar enel primer Coro enlos días de mayor lucimiento, como lo avía manifestado la Víspera y día del Señor San Mauro cantando enlas tribunas con aplauso de todos..."¹⁰⁹⁹. No es la primera ocasión en que un cantor permanecía de prueba en la capilla para acceder después al puesto, pues sucedió poco antes con Domingo del Campo

4.4.5 Contrabajos

Al igual que en el periodo anterior, los contrabajos eran escasos ya que dichas voces eran alternativamente interpretadas por instrumentos y oficios tales como el de domero eran realizados también por tenores. Jayme Camps fue el único contrabajo que permanecía en la capilla en esta segunda etapa, pues estuvo en el Colegio entre 1609 y 1661. En el cuadro correspondiente a esta voz, AD VII Cuadro *Contrabajos*, veremos además de Camps a veinte músicos: ello es debido a que hemos agrupado a todos los cantores que acudían a opositar con edictos a contrabajo o tenor de cuerpo o *contrabajado*.

En algunos casos en que los colegiales perpetuos convocaron oposiciones a capellanías con voz de tenor o contrabajo indistintamente, no se indicó la tesitura de los opositores, por lo que es imposible determinarla salvo que se mencione en otro documento. En otras ocasiones la convocatoria de capellanías para voz de contrabajo ofrece el dato de la tesitura de aquellos cantores que eran tenores, lo que parece indicar que todos los opositores de los que no se ofreció información al respecto eran bajos. Esto muestra que, al igual que sucede entre los contraltos y los tenores, éstos eran voces más cercanas a una tesitura de barítono, de la misma manera que algunos tenores podían cantar partes de contralto.

Para clarificar las diferencias entre cada oposición o nombramiento, podemos resumir que, incluyendo a Jayme Camps, hay en esta etapa seis contrabajos declarados como tales en su oposición, siendo el resto como sigue:

- Cuatro acudieron a oposiciones para tenor o contrabajo y viceversa.
- Cinco acuden a oposiciones a contrabajo o tenor "de cuerpo", a partir de 1682.
- Uno acude a oposiciones a tenor *contrabajado* en 1683.
- Un tenor acude a oposiciones a contrabajo: por ser su plaza de bajo lo dejamos aquí.
- Un capellán oposita a capiscol y lo hemos incluido entre los bajos pese a desconocer su tesitura, como se ve en el cuadro correspondiente.
- De dos no se conoce su tesitura ni hay edictos, pero ejercieron oficio de epistolero uno y de capiscol el otro, por lo que se trataría de tenores o contrabajos y los hemos dejado aquí para cerrar la sección.

1099 AD VI: *LiNo* Nominación 5-dic-1703 fols. 97r-97v.

Hemos incluido también como resto y al final, a Jusepe Daroqui, del que se desconoce tesitura. Provenía de Albalat de Pardins, actual Albalat de la Ribera y no consta de él que ejerciera oficio alguno. En 1657 fue amonestado por los colegiales perpetuos al haber estado preso en la cárcel eclesiástica por haber sido detenido "...asistido de algunos músicos dando músicas, vestido con ábito indecente a los que residen en esta Capilla y que el lunes de carnestolendas cerca de las dos horas fue allado con un puñal por los nuncios de la curia eclesiástica..."¹¹⁰⁰.

Por tanto, tenemos la práctica certeza de dieciséis contrabajos, siendo el resto un tenor, dos capiscoles, un epistolero y un cantor sin referencia alguna. Se observa en los cuadros el paso de algunos cantores por muy poco tiempo, que suele coincidir con músicos que habían solicitado salario o aumento del mismo si ya lo gozaban, como es el caso de Joseph Villanueva o Vilanova, que tras algunas semanas salmeando en el coro aprobó la oposición para desaparecer casi inmediatamente.

Al mismo tiempo, otros capellanes se afanaban por atender a múltiples actividades en la capilla, siendo recompensados por ello con parca generosidad; es el caso de Joan Pérez del Corral, en uno de cuyos aumentos salariales encontramos que "... se le añadiessen a Mossén Julián Pérez del Corral cinco libras de salario cada un año atendiendo assí al trabajo excessivo que tiene en el oficio de capiscol, como assí su metal de voz y ala pausa con que procura gobernar el coro..."¹¹⁰¹.

Si analizamos nuestra determinación parece claro que el metal de la voz de mossén Corral era favorito para ejercer el oficio de capiscol por su timbre único e inconfundible. En este sentido, el propio Ángel Medina reflexiona entorno a las necesidades vocales de las capillas religiosas:

"No es lo mismo el metal de voz que se desea en un salmista que el simplemente necesario para cantar la parte de bajo en una polifonía. Cada cabildo, con conocimiento de la situación de su iglesia valora el metal de la voz de un candidato para cada caso concreto."¹¹⁰²

4.5 Oficiales de la capilla

Vistos los cantores colegimos y comprobamos que fueron pocas las oposiciones convocadas para cubrir plazas de oficiales domeros, evangelisteros, epistoleros y capiscoles a lo largo de este periodo 1648-1706. Si consultamos el AD VI: ACCV *LiNo*, comprobaremos que tras el nombramiento de Diego Arquez como capiscol en 1649 sin preceder edictos, se ofrecían los oficios anexos a capellanías primeras y más a menudo segundas.

Esta situación evidencia la poca disposición de la fundación a hacer frente a los salarios de los oficiales, pues tampoco se convocan las plazas de primeros cantores, tiple y contralto durante muchos años. En lo que se refiere a los oficios, no encontramos edictos hasta 1661 en que

1100 *Correcciones...* fol. 32v. AD VII: ACCV *Capellanes 1657 Capella y Daroqui cárcel*.

1101 *Determinaciones II* fol.42r. AD VII: ACCV *Capellanes Prima mensis mar-1687*.

1102 Ángel Medina: *Los atributos del capón...* (2001) pág.118.

se pusieron para capiscolato con poco éxito, pues parece que no se proveyó, ya que no hay indicación alguna¹¹⁰³. En 1667 hubo edictos de nuevo para dos capellanías primeras de domero y capiscol con salario de 100 libras¹¹⁰⁴, pero de nuevo no se proveyeron: nos preguntamos cómo es posible que tan buenos puestos no tuvieran aspirantes. Esta situación se repite en 1676¹¹⁰⁵, pues edictos similares para capiscol, aparecen sin oposición ni aspirantes.

Sólo en 1672 se llegó a proveer esta plaza mediante edictos que habían sido puestos en 1669, en la persona de Joan Massanet¹¹⁰⁶. Este capellán se incorporó sin las 30 libras para la casa "...asta tanto que el dicho esté diestro y haya tomado el pulço para poder regir el Coro eo su officio..."¹¹⁰⁷, de lo que se infiere que sería un capellán bisoño. Este es el único oficial —si descontamos a los maestros de capilla—, que opositó y ganó el puesto con todas las retribuciones: salario de 100 libras y 220 de distribuciones más las misas y 30 libras para la casa¹¹⁰⁸. Los edictos emanaban de un mandato de la Visita de 1669, que ordenaba la convocatoria urgente de oposiciones a una plaza de domero, una de evangelistero, una de epistolero y otra de capiscol, requiriendo los Visitadores las mejores voces:

"...mandamos que sin dilación alguna y so pena de expulsión del Colegio ipso facti incurranda, se ayan deponer y pongan edictos para la provisión destas plaças y sin dilación alguna, para la de un Domero, un Capiscol, un Evangelistero, y un Epistolero ... Y mandamos sota dicha pena de expulsión del Colegio a los Electores de estas plaças que servatis servandis en la forma de la Elección ayan de elegir y de echo elijan al que juzgaren más benemérito de aquellos que se opusieren y hizieren los ejercicios, que se requieren en semejantes elecciones. Y porque entendemos que los sujetos mexicanos no sean opuesto temiendo el agravio que se les a echo por lo pasado excluyéndolos. Mandamos que en los edictos para la provisión de estas plaças se exprese, que cada una de ellas se dará a uno de los concurrentes o, opositores, que fuere más benemérito entre ellos."¹¹⁰⁹

El texto alude directamente al fiasco de la oposición a maestro de capilla de 1662, en que Joseph Hinojosa logró el puesto siendo el peor valorado, tal y como veremos en el apartado correspondiente. A pesar de ello, los colegiales fueron contumaces a la hora de proveer a la baja los puestos mejores y más caros: siempre que pudieron los proveyeron en calidad de *interim* y con los menores emolumentos posibles, como se comprueba sobre todo en los oficios, pues el de maestro de capilla fue directamente supervisado por la Visita en varias ocasiones.

1103 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 22-dic-1661 fol. 33r.

1104 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 28-abr-1667 fol.56r.

1105 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 21-may-1676 fol.64r.

1106 AD VI: ACCV *LiNo* Nominación 20-oct-1672 fol. 60r. El nombre aparece de estas tres maneras en los documentos, lo que nos hace pensar que quizá era de origen francés, Massened o el actual Massenet.

1107 AD VI: ACCV *LiNo* Nominación 20-oct-1672 fol. 60r.

1108 AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 12-sep-1669 fol.60r.

1109 *Visitas...* Visita de 9-jun-1669, fols. 60v-61r. El escándalo de la entrada de Máximo Ríos como Maestro de Capilla y el posterior trato dado a Ortells son la referencia para este comentario último, como veremos en el apartado correspondiente.

En su estudio sobre la obra de Antonio Ortells, María Teresa Ferrer Ballester informa de una orden similar por parte de la Visita, el 19 de septiembre de 1657, merced a la cual se exigía el aumento de capellanes primeros y oficiales, dejando sin cubrir la quinta colegiatura perpetua. La estudiosa afirma tras la cita: “Hay que reconocer el esfuerzo realizado por el Colegio para llevar a cabo estas órdenes de los visitadores... pero las irregularidades entre los ministros de la capilla no se desvanecieron...”¹¹¹⁰, lo que a nuestro modo de ver prueba precisamente que el Colegio no se esforzó lo suficiente —obviamente por interés de mantener sus *beneficios*—, como demuestra la cita que hemos aportado arriba, de 1669.

Finalmente, en lo referente a la provisión de una plaza de domero, emanada de la Visita de 1669, se incumplió hasta 1686 en que se pusieron edictos, debido a la absoluta necesidad de un capellán para este oficio. La plaza recayó en el único oponente —el capiscol de san Bartolomé Antonio Bedrina—, por otra parte bien valorado por Valero Barrachina, que fue el examinador. Bedrina hizo el Oficio en el altar mayor y posteriormente fue examinado¹¹¹¹; el acta ha quedado en el archivo y su sencillez no omite los detalles necesarios: “El tenor delos edictos se reduce para empleo de Domero, y es digno de reparo, que para dicho enpleo, no consiste en que la voz sea de grandíssimo cuerpo, porque la parte más principal, es que sea clara para que se distinga loque dize cantando...”¹¹¹². Previamente a estas consideraciones, el organista había valorado también positivamente, los conocimientos teóricos del opositor. Recordemos que la mayoría de los oficios fueron provistos con cantores, en capellanías segundas a las que se aparejaba la obligación de ejercer algún oficio.

4.6 Los maestros de capilla entre 1662 y 1706

La historia de los maestros de capilla nombrados en el Colegio en el periodo 1662-1706 ha sido relatada exhaustivamente por Joaquín Piedra¹¹¹³, con el análisis de la documentación correspondiente: en el cuerpo de texto introduce y analiza la documentación aportada, que lleva su correspondiente referencia, no a pie de página, sino entre paréntesis. Por esta razón hemos revisado el texto y aportaremos aquí la información de manera escueta para favorecer el conocimiento global de la capilla, dejando el detalle de este asunto en el artículo mencionado de 1968. Para un rápido cotejo de la historia de los maestros de capilla de este periodo sin haber de acudir a éste, se puede también consultar el AD VII: ACCV Cuadro *Maestros de Capilla* capítulo 4.

1110 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) pág. 95.

1111 AD VI: ACCV *LiNo* fol.78v Edictos 18-jul-1686.

1112 AD VII: ACCV *Capellanes* 1686 Oposiciones cap.2º Domero. ACCV *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación.

1113 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968). Los compositores de nuestro interés se encuentran estudiados entre las páginas 61 y 104.

4.6.1 Jose Hinojosa (1662-1673)

Tras los debates producidos entre los colegiales perpetuos y la *Visita* sobre la necesidad de cubrir oficios vacantes, incluido el de maestro de capilla, el 28 de septiembre de 1662 se fijaron edictos para dicha plaza, ofreciéndose el salario consiguiente de 150 libras más distribuciones de 220 libras y casa¹¹¹⁴.

La llegada de Jose Hinojosa al Colegio fue controvertida; respondieron a los edictos Miguel Monchiu de Segorbe, Roque Monserrat organista en santa Catalina, Luis Gargallo, valenciano que se hallaba en Huesca y el navarro Gabriel de Sostre y Sola, *alias* Gabriel Chambi¹¹¹⁵. Las pruebas, comandadas por el maestro de la catedral Gracián Babán, duraron cuatro días completos y el acta detalla la complejidad y variedad de las pruebas que abarcaban desde cuestiones teóricas y ejercicios de contrapunto sobre bajos y tiples dados en canto llano, a composiciones contrapuntísticas en diversos estilos sobre cantos dados en bajos y tiples en canto de órgano, motetes y salmos. Durante la última jornada se realizaron pruebas prácticas en las que los opositores debían dirigir el coro. El ejercicio consistía en transportar un tono ascendente la polifonía propuesta y después, desde el tono inicial, transportar en sentido descendente; en el primer opositor se menciona “subir la Capilla un punto...”, debiendo cantar al coro el tono adecuado, por lo que todos desentonaron al menos una vez.

A lo largo del memorial, Babán valora a cada opositor individualmente y nos sorprende comprobar que en todas las pruebas sin excepción era Hinojosa el peor valorado con diferencia, cosechando comentarios como “... el Maestro de Terguel de las dichas veinte preguntas [de contrapuntos sobre tiple] herró las diez, y dos dellas intolerables con mucha admiración de todos nosotros...”¹¹¹⁶ o durante la última prueba, de transporte práctico con el coro “El Maestro de Terguel [Hinojosa] al subir la Capilla [un punto] señaló al tiple y no le dio tono, y lo mismo hizo al baxarla con que el niño acabó un punto alto, señaló una vos por la mano y cantó otra...”¹¹¹⁷.

Al final del acta, Babán enumera el número de errores de los candidatos: Miguel Monchiu, 16; Roque Monserrat, 34 “y dos cosas esenciales que no las hizo.” Sostre y Sola, 34 “y dos fugas que no hizo”; Gargallo, 16 “y no subió la Capilla”. De Hinojosa recuerda que cometió 46 errores “y en toda la tercera vos sin octava no acertó nada en ella”¹¹¹⁸. Valora los motetes de Luis Gargallo como los mejores: “En el del Maestro de Terguel [Hinojosa] hemos hallado cossas contra el arte, y puestos malos, en el del Maestro de Huesca [Gargallo] se ha aventajado

1114 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 33v y nombramiento en fol.34r.

1115 En AD VI: ACCV *LiNo* fol.34r encontramos al compositor como Gabriel Chambi. Este es un apellido amerindio. Según los estudiosos Guillermo Huyhua Quispe y Rosa Luz Arroyo Guadalupe, Chambi (Champi), es una voz aymara. Significa alabarda o lanza. También pendón, anuncio de buena nueva.

1116 ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes, etc.* I-6-8-89: “Exámenes del Maestro de Capilla del Colegio de Corpus Christi de Valencia.” En Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág. 67.

1117 Ídem, pág. 68. Los corchetes son nuestros.

1118 ACCV: Armario I-6-8-89 y Piedra “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág.69.

a todos en el motete”¹¹¹⁹. Cierra el acta afirmando que debía ser Gargallo el acreedor de la plaza, seguido de Monchiu.

La sorpresa fue, que finalmente, se eligió a Hinojosa¹¹²⁰. Monchiu no estaba ordenado y por tanto al haber otros opositores era susceptible de quedar eliminado; sin embargo resulta más sorprendente la eliminación de Gargallo. Dice Piedra: “Ignoramos los motivos que tuvieron los electores para tomar esta resolución, pero cabe en lo posible que no reuniera todos los requisitos previstos en las Constituciones, como el no estar ordenado de Presbítero”¹¹²¹.

No vemos clara esta hipótesis: ¿por qué hubo de elegirse al capellán que con diferencia, más fallos había hecho durante la oposición? ¿Cómo pudieron quedar excluidos todos los demás opositores con mayor puntuación que Hinojosa? Sin entrar en la sospecha de que Hinojosa llegara fuertemente recomendado, lo cierto es que Gargallo recurrió esta decisión, aunque no se conserva el documento.

Desgraciadamente, no hubo *Visita* después de 1661 y hasta 1667¹¹²² y Gargallo tuvo que esperar más de seis años a recibir una respuesta negativa y sin explicaciones¹¹²³. No obstante el intento de evitar el descrédito, éste se hace patente en la *Visita* de 1669, pues requieren los Visitadores que se provea la plaza en los mejores, como hemos mencionado en el apartado correspondiente a voces y oficios¹¹²⁴. Hinojosa permaneció en la capilla hasta su muerte el 30 de diciembre de 1673.

4.6.2 Antonio Teodoro Ortells (1674-1677)

Las circunstancias que rodean la incorporación de Ortells a la capilla como maestro, no hicieron sino agravar la mala imagen que la oposición de Hinojosa diera del Colegio; siguiendo criterios de ahorro y sin consideración a las exigencias de las *Constituciones* para que la capilla de música cumpliera con el espíritu del Fundador, en mayo de 1674 los colegiales optaron por incumplir dichos mandatos y convocar una plaza de capellán primero “... de cualquier tipo de boz con obligación de llevar el compás y enseñar a los Ynfantes...”¹¹²⁵. No se ofrecía salario,

1119 Ídem. Recordemos que Monchiu era oriundo de Huesca, pero se refiere a Gargallo como “el de Huesca” porque estaba entonces allí como maestro de capilla.

1120 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 34r.

1121 Ídem.

1122 Tal y como sospecha Piedra, no se produjeron Visitas entre los años mencionados. José Antonio Doménech Corral: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Los decretos de todas las “Santas Visitas”. Años 1649 al 2001* (Valencia: EDICEP, 2001) pág. 17.

1123 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág.70. Piedra cita el acta de la Visita, escueta y sin aclaraciones al asunto. El documento se encuentra en *Visitas...* fol. 47r, visita de 21 de septiembre 1667.

1124 Hemos citado el mandato al final del apartado de las voces, correspondiente a los oficiales: *Visitas...* fols.60v-61r, visita de 9 de junio de 1669.

1125 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 62v.

sino simplemente las distribuciones de 220 libras anuales. Se presentaron Roque Monserrat¹¹²⁶ y Antonio Teodoro Ortells, maestro de capilla de la catedral de Albaracín y antiguo infantillo del Colegio¹¹²⁷, adonde había llegado en 1657 desde Rubielos, Teruel, con diez años. Ortells permaneció seis años como infantillo hasta 1664.

Volviendo a las oposiciones de 1674, ignoramos por qué la *Visita* permitió estos edictos, pero ni siquiera en estos términos hubo acuerdo, por lo que ésta hubo de nombrar a Ortells de oficio. Quizá el músico albergaría la esperanza de lograr un nombramiento oficial que en ese momento no tenía. Marcos Pérez hubo de esperar largo tiempo para tener derecho al cobro por *interim*, pero era contralto con salario y casa; Ortells dirigió la capilla sin gozar siquiera de salario, recibiendo así un trato más que displicente. Sólo dos años después, el 22 de junio de 1676, logró el nombramiento con el salario correspondiente del *interim* de maestro de capilla¹¹²⁸.

En la *Visita* de 1675 se trasluce el descontento que el músico debía sentir, frente a las exigencias de los colegiales: “Mandamos que el Licenciado Antonio Ortells asista alas primas mensis, y que sea obedecido en todo aquello que fuera de su obligación y ministerio; encargando al Retor cuyde del cumplimiento deste mandato=”¹¹²⁹ Probablemente Ortells no asistía a estas reuniones argumentando su falta de autoridad por no ser realmente maestro de capilla y como solución la *Visita* emitió este decreto.

En semejante situación, el fallecimiento del maestro de la catedral Gracián Babán, en 1675, propició la huida de Ortells del Colegio tan pronto como se pusieran edictos en la Seo. El examen tuvo lugar en mayo de 1677, cobrando la parte proporcional de sus remuneraciones antes de marchar¹¹³⁰. Al igual que Comes, se llevó consigo toda su música. Como novedad, hemos comprobado que en 1705 volvió a copiarse música de Ortells, un salmo *Beatus Vir* a ocho voces copiado por el capellán Alexos Gascó. El músico falleció en su puesto de la catedral el 4 de noviembre de 1706.

4.6.3 Aniceto Baylón (1677-1684) e interinos: Pedro Oliver y Valeriano Rendón

Dada la situación, los colegiales perpetuos hubieron de poner nuevos edictos —no hay documentos que acrediten el nombramiento de ningún capellán como maestro interino—, para proveer la capilla de maestro y siguieron la misma táctica que en 1674: el 3 de junio de 1677 publicaron los edictos para una capellanía primera sin voz específica ni salario; eso sí, en esta

1126 Maestro de capilla u organista de San Martín, que ya había opositado en 1662 siendo organista de Santa Catalina.

1127 Entre 21-dic-1657 y 8-may-1664 según AD IX: ACCV *Asiento Infantillos...* fols.32v-33r y Cuadro.

1128 Además de Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) págs.70-75, toda la información ofrecida sobre Antonio Teodoro Ortells ha sido recogida y analizada por María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado...* (2007) págs. 104-105-106.

1129 *Visitaciones...* fol.76r, visita de 17 de agosto 1675.

1130 AD VII: ACCV *Capellanes 1677-Ortells*, interim diciembre.

ocasión ofrecían también el interim para llevar el compás y enseñar a los infantes¹¹³¹. Por fin, la Visita no aceptó estos términos y los declaró nulos:

“Por quanto hemos tenido noticia que con el salario que se señala en los edictos que se han despachado no vendrán ala oposición personas que tengan la suficiencia conveniente para una plaça de la graduación que tiene este Colegio; Vista la necesidad que ay de un sujeto que conponga conel gusto y gravedad que se necesita en esta Iglesia; para que concurran personas de estas calidades, ordenamos, y mandamos, que se pongan nuevos edictos con todo el salario entero que el señor Fundador manda en las Constituciones dela Capilla...”¹¹³²

Este mandato obligó a poner nuevos edictos¹¹³³, adecuados al cargo ofertado; sin embargo ningún músico invitado quiso acudir a examinar a los oponentes: “...Luys Vicente Gargallo Maestro de la Santa Iglesia de Barcelona... fue llamado por no haver querido admitir la examinatura el Maestro de la Seo, el organista de dicha Iglesia, ni el Maestro de Segorbe...”¹¹³⁴. Gargallo escribió una memoria extensísima, que Piedra incluye íntegra en su artículo¹¹³⁵, por lo que aquí nos limitaremos a analizarla.

Las pruebas, de una duración de cuatro días, repetían el esquema que ya vimos en las de 1674, con la realización de una parte teórica para pasar después a la composición de contrapuntos diversos sobre cantos dados en bajo y tiple, composición de fugas, elaboración de salmos polifónicos y motetes, prueba que duraba un día completo. En cada examen describió compás por compás el trabajo y borrador de los aspirantes, con apuntes curiosos: “... al 41 [compás] señalan dos octavas los guiones pero no las ay, y aunque está libre de delito lo noto *para crédito de mi cuydado en mirar las obras*”, evidenciando así su deseo de dejar buena imagen, ya que estaba él solo examinando. De Baylón indica entre otras cosas: “... al 44 ay de sexta a quinta pero muy agudamente se valió su autor, y si en otra ocasión se le pintara por falta, en esta se nota para su alabanza... en todo el no allo materia alguna de grave descuido, sí de mucha agudeza tiene muy pocas pausas y tendrá muy buena cadencia”¹¹³⁶.

El último día los opositores hubieron de ejecutar tres fugas sobre un tiple de canto de órgano: “Quien haze ventajas es Baylón, por lo mucho que liga, por lo prompto de entrar los intentos, por lo limpio de las voces, y por la buena hordenación...”, finalizando el memorial con una nota dirigida al rector en la que tras elogiar a todos los opositores, afirma “...Aniceto Baylón

1131 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág.77. AD VI: ACCV *LiNo* edictos 3-jun-1677 fol. 66v.

1132 *Visitas...* fol. 82r, Visita de 9 de junio 1677.

1133 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág.78. Los edictos se encuentran en AD VI: ACCV *LiNo* Edictos 1-jul-1677, fol. 67r.

1134 AD VI: ACCV *LiNo* 14-oct-1677 fol.67v.

1135 Ídem. págs. 79-80-81-82-83. Los salmos y motetes de los opositores, se encuentran en el inventario de 1675, revisión de 1678.

1136 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) págs.81-82 procedente de ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio...* fols.5-6. Corchetes y cursiva nuestros.

merece el primer lugar con ventajas a los otros tres,... pues en todas las obras, y todos los días de examen haze exceso a todos”¹¹³⁷.

Aniceto Baylón entró a servir ese mismo día —14 de octubre de 1677—, y permaneció en el puesto hasta su fallecimiento siete años después, el 2 de diciembre de 1684, dejando toda su música al Colegio. Tras su muerte se tardó un año en fijar edictos, debido al gasto hecho en el proceso de beatificación de Juan de Ribera. Como solución, se nombró a Pedro Oliver en calidad de interino con las 20 libras correspondientes, más 25 por enseñar canto a los infantillos en la misma reunión, ratificada en otra posterior de 2 de mayo de 1685¹¹³⁸. Oliver ejerció de maestro entre enero y el 6 de julio de 1685 en que retomó su *interim* de evangelistero¹¹³⁹. Entre julio de 1685 y el 6 de abril de 1686 fue sustituido por Valeriano Rendón, volviendo entre el 7 de abril y el 30 de junio, hasta la incorporación en julio de Máximo Ríos¹¹⁴⁰: estas interinidades pasaron desapercibidas a Piedra, pues no lo menciona en su artículo.

En el transcurso del año, el Colegio trató sin éxito de hacer venir a Matías Veana, opositor en 1677 que deseaba venir a Valencia “...por ocasión de lo mal hallado que estaba en la corte...”¹¹⁴¹. De nuevo, el Colegio deseaba evitar el gasto y los problemas de tal convocatoria. En el momento fijar edictos, dos colegiales perpetuos trataron de que éstos convocaran la plaza con menor salario, pero el rector, el vicario de coro y otros colegiales perpetuos se decantaron —tal y como quedó ordenado en el decreto 12 de la Visita de 1677—, por ofrecerla en las condiciones marcadas por las *Constituciones*.

4.6.4 Máximo Ríos (1686-1705)

El 6 de diciembre de 1685 se fijaron por fin edictos para una plaza de maestro de capilla con todos sus gajes, emolumentos y obligaciones, a la que entre otros acudió Máximo Ríos¹¹⁴². De nuevo el rector y los colegiales perpetuos verían proyectarse sobre ellos la sombra de los pasados errores; ni Ortells ni los maestros de Tortosa y Segorbe quisieron ser examinadores de las oposiciones, lo que retrasó el proceso. Finalmente hubieron de acudir a Pedro Oliver, el organista Valero Barrachina y Onofre Ginovart, maestro de capilla en Ontinyent. El 4 de abril de 1686 habían concluido ya las oposiciones; Valero Barrachina en nombre de los examinadores dejó un memorial reproducido íntegramente por Piedra, que da poca información, pero de aconsejable lectura como curiosidad, debido a su abigarrada y vacía prosa.

1137 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio...” (1968) pág.83 y en ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio...* fol.6-7.

1138 *Ibid.* pág. 85 y *Determinaciones II* fols.23v-24r, prima mensis-ene-1685, y 2-may-1685. La segunda la hemos incluido en AD VII: ACCV *Capellanes* 1685.

1139 AD VII: ACCV *Capellanes* Interims Oliver 1685-1686.

1140 Rendón se jubiló ese año AD VII: ACCV *Capellanes* Interims 1685-1686+deter 20-jun-86 Rendón.

1141 Veana era maestro de capilla en el convento de las Descalzas Reales. *Determinaciones II* fols.30r-v. Se encuentra también en Piedra (1968).

1142 AD VI: ACCV *LiNo* fol.76r.

Tras la falta de acuerdo de los electores y dos intervenciones de la *Visita*, en la segunda, fechada en 28 de junio de 1686, se reconoce entre otros asuntos la validez de la elección de Máximo Ríos, que fue nombrado la semana siguiente "... Maestro con tal que dentro de un año contador dedicho día de 4 de Julio 1686 sehaya de ordenar de sacerdote..."¹¹⁴³. Ríos ejerció durante 19 años, hasta su fallecimiento en 1705.

4.6.5 Pedro Martínez de Orgambide (1705-1727)

Este capellán pasó a ocupar el magisterio de la capilla en el periodo en que cerramos este estudio y se trata además de un interesante compositor, copista de las danzas de Comes que nos ocupan; por ser cantor con voz de tiple y haber ingresado como capellán primero cantor, su biografía —publicada también por Joaquín Piedra en el artículo ya mencionado—, se encuentra junto a la del resto de tiples de este periodo.

4.7 Organistas, órganos y otras teclas entre 1648 y 1706. Francisco Castelló: 1648-1677

Raymundo Sesse falleció a finales de agosto de 1648¹¹⁴⁴. Ese mismo año en octubre, aparece Francisco Castelló como capellán primero en las hojas de distribuciones¹¹⁴⁵. Aquél fatídico año de la peste hubo ciertas costumbres que se vieron alteradas, como tomar nota de los nuevos nombramientos; tal y como afirma Joaquín Piedra¹¹⁴⁶, ni en el *Libro de Determinaciones* ni en el de *Nominaciones* consta su nombre ni funciones. Es en octubre de 1650 cuando recibe por primera vez un salario de 20 libras anuales, que alcanzó las 85 a partir de marzo de 1658¹¹⁴⁷. Entre dicho año y 1676 en que cayó enfermo hasta su muerte, no hay detalles que aportar al estudio de Joaquín Piedra¹¹⁴⁸.

En 1668 fue sustituido por el maestro de capilla de San Martín, que quizá no quiso cobrar el servicio, pues se le regaló un cabrito¹¹⁴⁹. Durante su última enfermedad, que prácticamente duró un año, fue sustituido el día de la Asunción en agosto de 1676 por un organista llamado

1143 AD VI: ACCV *LiNo* fol.78r.

1144 Como consta en los salarios de la segunda tercia de 1648. AD VII: ACCV *Capellanes* 1648.

1145 Parece que era de Segorbe, de donde "Se ausentó durante el contagio de 1648..." En José Perpiñán Artigues: "Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Santa Iglesia y Catedral de Segorbe" en *La Música Religiosa en España*, n.ºs 25-26-27 (1897) pág.60.

1146 Joaquín Piedra: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII" AM vol. XVII (1962) pág.147.

1147 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 23v Determinación de *Prima Mensis* de octubre 1650. Observamos en él y en las hojas de salarios, que recibió diversos aumentos, hasta alcanzar las 85 libras anuales. AD VII: ACCV *Capellanes* 1650 a 1658.

1148 En su artículo, Piedra informa de algunos detalles de la vida privada del organista, que vivía con una hermana soltera. Joaquín Piedra: "Organistas valencianos..." (1962) págs.150-151.

1149 Como ya ha relatado Piedra AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 21-may-1668. Monserrat opositó en 1662 y 1674 a MC.

Cañaverall ¹¹⁵⁰ y entre agosto y octubre del mismo año por Severino Franco¹¹⁵¹, organista de la catedral de Segorbe, que según Piedra era invidente¹¹⁵². En 1677, ya tras su fallecimiento el 22 de febrero, el organista Francisco Bernabeu cobró 87 libras y 14 sueldos "... por haver tañido el órgano en la vacante de organista 324 días..."¹¹⁵³.

4.7.1 Jusepe Monserrat: 1677- 1678 (suplente entre 1666 y 1675)

Hemos explicado ya las circunstancias de este organista, debido a que accedió a una plaza de tenor en 1666 con la obligación de tañer el órgano sin emolumentos extraordinarios, cuando se le requiriera para ello. Dicha plaza de capellán segundo no llevaba salario aparejado, lo que lógicamente provocaría el descontento del músico, que recibió 15 libras anuales de salario en 1673¹¹⁵⁴, siendo ocasión de nuevo para exigirle nuevas obligaciones, que no obstante quedaban sin definir en la determinación. En 1665 Monserrat había acudido a opositar a la plaza de organista, a la que se presentó también Valero Barrachina. Esta oposición no obstante, quedó en nada, pues no hay constancia de que llegara a celebrarse. Piedra opina que quizá ganó el puesto Monserrat, no pudiendo acceder a él por no ser todavía clérigo, hipótesis que corrobora con el acceso a la plaza de tenor el año siguiente en condiciones poco ventajosas, porque "... pudiera necesitar las 140 libras de distribuciones que le daba la capellanía segunda para proseguir sus estudios y ordenarse sacerdote... Consta que celebró por primera vez la misa rezada en 24 de diciembre de 1669."¹¹⁵⁵

Monserrat abandonó la capellanía segunda de tenor en mayo de 1675, regresando a opositar de nuevo a la plaza de organista convocada en marzo de 1677 y resuelta el 6 de mayo siguiente. A la misma se presentó también Valero Barrachina, aunque fue Monserrat el agraciado con una capellanía primera y 75 libras de salario, pese a que en los edictos ofrecían 100 libras¹¹⁵⁶. Gracias a estas oposiciones sabemos que era organista de la catedral de Murcia y Barrachina de la de Segorbe¹¹⁵⁷. El plan del examen, así como la valoración de ambos aspirantes, se conserva y fue publicado por Piedra¹¹⁵⁸, evidenciando que ambos contrincantes tenían un nivel muy parecido.

1150 "...a Cañaverall por haver tocado el hórmano día dela Asumpción, 6S". AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo 17-ago-1676) No disponemos de información de este organista.

1151 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibos 31-ago y 10-oct-1676.

1152 Según Perpiñán, Severino Franco o Franch, fue organista de la catedral de Segorbe entre 1680 y 1716. José Perpiñán Artigues: "Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Santa Iglesia y Catedral de Segorbe"... (1897) pág.69.

1153 Fue desde 4 de Octubre 1676 hasta 24 de Agosto 1677 Inclusive. AD VII: ACCV *Capellanes* Carta de pago 17-ago-1677.

1154 AD VI: ACCV *LiNo* fol.52r, margen izquierdo.

1155 Joaquín Piedra: "Organistas valencianos..." (1962), pág.152.

1156 AD VI: ACCV *LiNo* fols.65r-v edictos 4-mar-1677 y nominación 6-may-1677.

1157 Valero Barrachina fue organista en Segorbe entre 1670 y 1678. José Perpiñán Artigues: "Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Santa Iglesia y Catedral de Segorbe" en *La Música Religiosa en España...* (1897) pág.61.

1158 Joaquín Piedra: "Organistas valencianos..." en *AnM* vol. 17 (1962), págs. 153-154-155. El documento del

Precisamente en la evaluación se debió producir desacuerdo, pues hubo de intervenir la *Visita* para poder nombrar a Monserrat, confirmando la legitimidad de la elección¹¹⁵⁹. Este organista permaneció poco tiempo en el Colegio, pues ya no estaba en 1679, razón por la cual fue Aniceto Baylón quien cobró diez libras “...por haver tañido el órgano en la vacante de cerca de quatro meses...”¹¹⁶⁰.

4.7.2 Valero Barrachina: 1679-1712

El 19 de enero de 1679 se pusieron edictos para proveer la vacante de organista. Se presentaron el ya conocido Valero Barrachina y Dionís Navarro¹¹⁶¹: fue infante —despedido en 1662 pese a tener buena voz por problemas de salud— y consta de él su pericia musical¹¹⁶². En la nueva oposición habría de aceptar simples distribuciones y un salario de 10 libras como interino. Se conserva también la deliberación final y propuesta de los examinadores, Aniceto Baylón, el domero Juan Bautista Ruiz y fray Juan de san Agustín, organista del convento de san Miguel de los Reyes¹¹⁶³.

El acta describe a dos organistas totalmente diferentes, de los que se dice podrían haber hecho ambos mucho mejor examen, graduando en primer lugar a Barrachina, aunque clarificando que las piezas de libre elección habían sido mejor interpretadas por Navarro “... así en la limpieza y claridad de la glosa como en la gracia y garbo de tañer, aunque tañe algo licenciado...”¹¹⁶⁴, mientras que Barrachina le había superado en todos los ejercicios contrapuntísticos, la fuga y la interpretación a dos órganos, es decir, que tenía más oficio. A partir de 1670, Barrachina recibió tres aumentos salariales hasta alcanzar las 40 libras anuales. Éstos quedaron consignados al margen izquierdo de su nominación¹¹⁶⁵, pero del segundo, de 1681, también hay una determinación en la que se menciona “...que si faltase este ministro no sería fácil hallar el

archivo es: ACCV *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes etc.* sign. I.6.8.89 folios sueltos sin numeración.

1159 *Visitas*. Visita de 9-jun-1677. Piedra transcribe el mandato completo, que tampoco reviste mayor interés. Sabemos por los salarios que Monserrat se incorporó el día 26 de agosto de 1677 por la tarde, pese a haber sido nombrado en mayo, razón por la que hemos visto arriba que el organista Francisco Bernabeu permaneció ejerciendo el oficio durante 324 días hasta el 24 de agosto.

1160 AD VII: ACCV *Capellanes* Carta de pago 25-mar-1679.

1161 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 69r edictos 19-ene-1679.

1162 AD IX: Cuadro *Infantillos*, nº 105 y capítulo 5, 5.2.2.9 y 5.4.5. Este segundo apartado se refiere a su presencia enseñando las *Danzas*, lo que significa que las danzó previamente a ser despedido.

1163 Como informa Piedra, se le regalaron seis cucharas de plata. AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 2-abr-1679).

1164 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos...” (1962), pág.158. El documento del archivo es: ACCV *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes etc.* sign. I.6.8.89 folios sueltos sin numeración.

1165 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 69r nominación 9-mar-1679. Los tres aumentos salariales, de 10 libras cada uno, están consignados en el margen izquierdo.

Colegio otro que tuviere las calidades de este...”¹¹⁶⁶, lo que supone una muestra del aprecio que se le tenía.

Piedra indica que a partir de 1688 fueron muchos los organistas que pasaron por el Colegio a sustituir a Barrachina en sus faltas: “Otra gracia que le hizo el Colegio fue pagar por cuenta del mismo los muchos suplentes que le reemplazaron en sus enfermedades y ausencias”¹¹⁶⁷. Pensamos que más bien Barrachina debió sufrir serios problemas de salud, lo que según las *Constituciones* obligaría al Colegio a nombrar y pagar un coadjutor previa oposición si se tratara de enfermedad perpetua y a un suplente miembro de la capilla o ajeno a ella siendo enfermedad temporal¹¹⁶⁸: esta fue la opción que se tomó, llamando a organistas del entorno que pudieran suplir sus faltas. En un principio se debió cuestionar la obligación de pagar los *interims*, pero 1696 se le reconocieron los de diciembre 1691 y junio 1692, “... que entonces no cobró y agora por justos motivos haresuelto el Colegio enla Prima Mensis del presente Mes sele paguen...”¹¹⁶⁹; a partir de entonces, siempre los cobró.

4.7.3 Organistas sustitutos

Observemos el cuadro *Organistas suplentes* en AD VII: ACCV *Capellanes*, en el que hemos consignado a todos los organistas suplentes con las correspondientes referencias documentales, que no fueron detallados por Piedra: ya en 1685 Jayme Muñoz —nos preguntamos si era pariente de Ygnacio, el bajonista de la capilla—, recibió un regalo en agosto y pagos en metálico en octubre y noviembre. Es efectivamente en 1688 que la intensidad de las suplencias aumenta, apareciendo en este momento Francisco Sarrión¹¹⁷⁰, hijo de Eustaquio Sarrión, arpista del Colegio desde 1660. En un principio recibió regalos,¹¹⁷¹ para pasar a cobrar entre julio y diciembre en siete ocasiones, dos de las cuales el propio Sarrión reconoce haber recabado la ayuda de Melchor Martínez, organista de la iglesia de Santa María de Castellón¹¹⁷².

1166 *Determinaciones II* fol.8. AD VII: ACCV *Capellanes* Prima mensis dic-1681.

1167 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos...” (1962), pág.159.

1168 Juan de Ribera: *Constituciones ... 1610* (1896) cap. LXXXI n°s 1 y 2 págs.160 y 57.

1169 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 5-sep-1696.

1170 Quizá el cuarto exponente de una familia siempre extrañamente vinculada al Colegio, se supone que había sido infantillo de la catedral, discípulo de Ortells y organista de Sant Joan del Mercat hasta 1689. Diversos autores lo sitúan en esta época como organista de la iglesia de San Martín hasta 1712, de la que pasaría a ser maestro entre 1714 y 1717, cuando ya presbítero, marchó a residir como organista en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. La atribución de maestro de capilla de la determinación citada arriba debe ser un error, pues en un recibo de 1704 se le menciona como organista de San Martín. Ofrecen estos datos Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Española 4* (Madrid: Alianza Música, 1985) pág.182 y Jesús Villalmanzo: *La música en la parroquia de los santos Juanes de Valencia en el siglo XVIII* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1992) pág.35.

1171 “... que al que toca el órgano en ausencia de Mossén valero se le den dos pares de pollos...” *Determinaciones II* fol.54r. AD VII: ACCV *Capellanes* Determinación 20-may-1688.

1172 Según reza la convocatoria de oposiciones a organista tras fallecer Barrachina. AD VI: ACCV *LiNo* fol. 107v.

En 1689 también es Melchor Martínez quien sustituye a Barrachina en cuatro ocasiones y en 1690 Francisco Sarrión vuelve a tañer en las festividades de primera clase, desvelando en uno de los recibos que era hijo de Eustaquio "...ratificando cualquiera albalán que en este año esté firmado de mano de mi padre Eustachio Sarrión..."¹¹⁷³. Para los días ordinarios sirvió el capellán Antonio Puig en cuatro ocasiones durante el año, acudiendo Melchor Martínez para las primeras clases de la Navidad de 1690.

Durante 1691 son dos las sustituciones de Melchor Martínez y cinco las de mossén Puig, mientras que las de Francisco Sarrión fueron ocho: en julio, los colegiales perpetuos plantearon la posibilidad de que el organista ajustara el precio diario, que hasta entonces había sido el mismo que cobraba su padre tocando el arpa, 6 sueldos por acto y no por día —mossén Puig cobraba 3 sueldos por tocar el órgano en días ordinarios—, lo que permitiría al Colegio pagarle sin detrimento de renta, con los salarios de otros capellanes que habían fallecido o marchado:

"... que el Vicario de Coro se ajustase con el Maestro de san Martín que al presente tañe el órgano en esta Capilla si se obligaría a tañer todos los días covrando por cada día solos 4 sueldos con lo qual se provehería la gran necesidad que se padeçe de organista diestro por la enfermedad de Mossén Valero Barrachina..."¹¹⁷⁴

Francisco Sarrión aceptó la oferta, que tuvo efecto a partir de agosto, como se desprende de los recibos de 1691 y 1692 siempre cobrando 4 sueldos por día. Sarrión fue evangelistero "... en la misa que se celebró en el Convento de Corpus Christi con asistencia del Colegio y su Capilla acausa de su creación..."¹¹⁷⁵. Valero Barrachina enfermó de nuevo en 1702, siendo sustituido por Tomás Fabra. Este organista, oriundo de la villa turolense de Manzanera, había sido infantillo del Colegio entre noviembre de 1686 y enero de 1689¹¹⁷⁶, para ser nombrado monaguillo al acabársele la voz; en 1696 volvió a la capilla como mozo de coro, permaneciendo hasta septiembre de 1701¹¹⁷⁷. Aunque no hay constancia, es posible que durante su estancia en la capilla, fuera el ayudante de Barrachina y con seguridad sería su discípulo.

Entre 1703 y 1705 vemos a Fabra y a Sarrión de nuevo, manteniendo el segundo las suplencias hasta la aparición de Felipe Vicente en diciembre de 1704 hasta enero de 1708¹¹⁷⁸. Entre febrero de 1708 y diciembre de 1711, aparece un más que posible miembro de la familia Sarrión: se trata de Bautista Sarrión, quizá hermano menor de Francisco. Aunque hay una referencia a Bautista como arpista, creemos que es un error, pues es imposible que tocara el órgano durante el mes de

1173 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 3-dic-1690.

1174 *Determinaciones II* fol.79r. AD VII: ACCV *Capellanes* Prima mensis jul-1691.

1175 AD VII: ACCV *Capellanes* gasto menudo 2-may-1693. El Convento de Corpus Christi fue fundado bajo patrocinio del colegial perpetuo Juan Bautista Foz. El documento indica: "A tres Esportilleros por haver llevado el Organito a dicho Convento para celebrar dicha Missa, 16S".

1176 AD IX: ACCV *Asiento* fol. 43v. Cuadro Infantillos, nº 182.

1177 Ídem fols. 46r-46v.

1178 También en el gasto menudo aparece Miguel Martí cobrando actos sueltos en 1706 y 1707.

marzo y abril y además el arpa en las mismas fechas, en que cayó la Semana Santa¹¹⁷⁹. Un dato que refuerza esta hipótesis es el error cometido por el sacristán en un recibo de Francisco y otro de Bautista, consignando el arpa como instrumento y no el órgano en ambos casos.

Valero Barrachina falleció el 16 de marzo de 1712 y desde enero hasta el 3 de noviembre en que el ganador de las nuevas oposiciones, Francisco Vicente, tomara posesión del cargo¹¹⁸⁰, fue Francisco Sarrión quien tañó el órgano, logrando un aumento salarial a partir de julio, en que pasó a cobrar 10 libras en lugar de 6; también había concurrido a las oposiciones, así como Melchor Martínez, siendo graduados los tres¹¹⁸¹.

4.7.4 Mantenimiento y mejora de los órganos durante el periodo 1648-1706

Antes de desarrollar este apartado, obsérvese la síntesis de las reparaciones realizadas en el periodo 1648-1706. Hay claras diferencias entre las actuaciones de organeros mayores y menores; algunas familias de organeros, como Merino y otros oficiales como Triay, son solicitados para resolver problemas menores, mientras que se acude a técnicos de más renombre cuando los cuatro instrumentos requieren revisiones profundas.

1179 En el mismo recibo encontramos la primera referencia a los oboes en el Colegio: "... para Mossén Bautista Sarrión por aber tocado el arpa en la Semana Santa 1L 4S para Balcanera por tocar el Abues 1L 4S para Baltasar Martínez por tocar el Abues 16S..." AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 4-abr-1711.

1180 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 107v.

1181 Ver Joaquín Piedra: "Organistas valencianos..." (1962) págs.160-161.

Mantenimiento y reparación de los órganos

Cuadro 1

AÑO	ORGANERO	COMPLEJIDAD REPARACIÓN	PRECIO
1664-65	Jusepe de Sesma, Zaragoza	Afinación, reparación, tubos nuevos	190L + 50L para viaje
1665, vienen de la catedral	Gerónimo la Torre/ Andrés Pérez	Revisión trabajo de Sesma	10L a la Torre y 4L a Pérez
1671	Fray Bartholomé Triay	Órgano de las Salves	10L
1672	Jusepe Merino	Fuelles del órgano grande	7L 4S
1675	Roque Blasco	Afinación de los cuatro órganos	90L + 10L entonador de los fuelles
1679	Valero Barrachina	Fuelles del órgano grande+dos teclas	2L
1681	Valero Barrachina paga a un franciscano	Un caño nuevo y arreglo de otros	1L 2S
1686	Roque Blasco	Afinación de los cuatro órganos	60L + 8L entonador de los fuelles
1686	Roque Blasco	20 “flautillas” para órganos pequeños	4L
1688	Roque Blasco	Arreglo flautado órgano de las Salves	4L
1690	Roque Blasco	Afinación diversos registros 3 órganos	7L 14S
1693	Roque Blasco	Arreglo fuelles grandes y afinar algún registro	8L
1698	Joseph Beltran, sobrino de Roque Blasco, que había fallecido en 1696	Arreglo fuelles órgano grande	2L
1701	Bartolome Artigues	Afinación y reparación importante de 3 órganos	164L 11S 6D

A la vista del cuadro, parece evidente que la decisión de posponer estos trabajos en periodos de diez años o más —1665-1675-1686-1701—, responde a criterios económicos por encima de las consideraciones musicales.

4.7.5 Los órganos de Jusepe de Sesma

Desde que en 1641 los frailes Franciscanos finalizaran sus órganos, solamente se revisaron los fuelles en 1647 —como ya vimos—, y en 1658¹¹⁸². Hasta 1664 no hay indicación alguna de afinación o reparación de órganos. Son ya muchos años en los que las afinaciones se

1182 “... de adobar los fuelles, 5S2D”. AD III: ACCV Órganos gasto menudo 13-oct-1658.

espacian y cuando llegan resultan ser auténticas reparaciones e incluso modificaciones de estos instrumentos; es el caso de 1664, en que los colegiales perpetuos junto al organista, decidieron llamar a Jusepe de Sesma, organero zaragozano muy estimado en la época y que trabajó no sólo en Aragón, sino en Cataluña y por supuesto Valencia¹¹⁸³.

Sesma llegó a Valencia el 1 de diciembre, firmando las capitulaciones, tal y como refleja la memoria final firmada por Francisco Castelló y Gerónimo la Torre: en ella se relata el proceso por el cual se eligió a Sesma "...porno haver en todo este Reyno persona adecuada à quien cometer dicha función..."¹¹⁸⁴, quedando plenamente satisfechos de su trabajo:

"Y habiendo reconocido el órgano grande junto conla cadireta (que esta inclusa dentro del) mistura por mistura y tecla por tecla, y después conuinadas todas ellas unas con otras hallamos que los dexava ambos con toda perfección, y que dava muestra de su mucha destresa y ser grande oficialaso."¹¹⁸⁵

Esta es la primera y única ocasión en que vemos una mención a la *cadireta* del órgano grande, desde la fundación en los albores del siglo. Aunque el primer órgano grande construido por Bordons ya la tendría, la ausencia de capitulaciones nos impide dar constancia de la misma. También informa de que el organito que estaba en la capilla de la Concepción, era el portativo que en los años precedentes compartió espacio con el de Nuestra Señora de la Antigua, construido para cantar las Salves. Precisamente de éste dice Castelló que parecía más deteriorado, por ser más viejo o de menor calidad, acordando que se "...mudase la composission dela cañutería, secreto, y fuelles, y como después de desecho pareciesse no ser la necessidad tan urgentey que conhazer parte dela cañutería y otras cossas quedel sehan obrado podía passar..."¹¹⁸⁶. Finalmente se acordó el pago de 50 libras para el viaje de ida y vuelta, así como de 180 libras por el trabajo realizado: consignados en dos recibos¹¹⁸⁷, nos permiten comprobar que cobró 190 libras, "...en razón de la dicha obra de todos los cinco órganos, y que el arguilando quesera fuerça darle porlo

1183 José de Sesma consta activo desde 1657 en que realizó un importante trabajo en el órgano mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza, así como la *cadireta* adjunta. Entre otros, en 1677 realizó reparaciones en el de Santa María del Mar de Barcelona, y en 1681 en el de la Seo de Zaragoza. Pedro Calahorra Martínez: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII* Vol. 1, organistas, organeros y órganos (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977) págs. 144-145.

En la actualidad han sido rehabilitados dos órganos suyos por el taller de los hermanos Frédéric y Yann Desmottes: el de la iglesia de Santa Ana en Brea de Aragón (Zaragoza), construido en 1658 y reconstruido en 2009 <http://www.desmottes.org/#!brea-de-aragon/cfmg> y de la parroquia de Fuentespalda (Teruel) construido en 1680 —aunque sufrió una intervención posterior en 1704—, y reconstruido en 1996 <http://www.desmottes.org/#!fuentespalda-teruel/c1log>. Fuente: <http://www.desmottes.org/> agosto 2015.

1184 AD III: ACCV Órganos. Memoria de los trabajos realizados por Jusepe Sesma en los órganos del Colegio, 1664, firmada por Francisco Castelló y Gerónimo Latorre (En "Órganos de la Iglesia del Colegio, ACCV I-6-2-5 papeles sin numerar). Piedra no incluye esta memoria en su artículo.

1185 AD III: ACCV Órganos. Memoria de los trabajos realizados por Jusepe Sesma en los órganos del Colegio, 1664.

1186 Ídem.

1187 AD III: ACCV Órganos Cartas de pago 29-dic-1664 y 11-feb-1665. En la segunda se le pagaron 190 libras, diez más que las acordadas en la capitulación, como "aguinaldo".

bien quehan quedado los instrumentos...”¹¹⁸⁸ La referencia a los cinco órganos es evidentemente por contabilizar la cadireta.

Los trabajos se extendieron hasta el 11 de febrero de 1665 en que el organero cobró, mientras que el día 13 lo hizo el barrendero por hacer el trabajo de manchador.¹¹⁸⁹ Al finalizar, Piedra indica que el Colegio “... nombró como inspectores a los dos organistas de la Seo, Jerónimo de la Torre y Andrés Pérez”¹¹⁹⁰. Si analizamos la redacción del recibo, Latorre cobró “...por la lisura dela afinación de los órganos de el Colegio y a Andrés Pérez también organista (de) dicha Seo tres libras por la iudicación dela afinación de dichos órganos”¹¹⁹¹. Ello significa que Latorre repasó nuevamente la afinación y Pérez, el organista ciego, le ayudó juzgando el trabajo que el primero iba haciendo.

Tras estos importantes trabajos, en 1671 fray Bartholomé Triay¹¹⁹² afinó y reparó el órgano de Nuestra Señora de la Antigua, poniendo en él nuevas flautas, tal y como en un principio iba a hacer Sesma¹¹⁹³. Aunque Piedra no lo menciona, en 1672 pasó por el Colegio Jusepe Merino, del que se indica que era carpintero, cobrando “... por haver aliñado los fuelles del hórmano grande de manos y madera y otros remiendos... 7L 4S”¹¹⁹⁴, pero pensamos que se trata del tercer miembro de la familia de organeros que desde principios de siglo trabajaran en el Colegio: el primero, Balthazar Merino, procedía de la catedral y estuvo arreglando el organito de la capilla de Nuestra Señora la Antigua en 1608¹¹⁹⁵. El segundo, llamado también José, pasó por el Colegio en 1633 para arreglar los fuelles del órgano¹¹⁹⁶; pensamos que el José de 1672 pudiera ser un descendiente, dados los 41 años de distancia entre ambos.

1188 AD III: ACCV Órganos. Memoria de los trabajos realizados por Jusepe Sesma en los órganos del Colegio, 1664.

1189 “...5L por haver entonado los órganos de el Colegio entanto que los an templado”. AD III: ACCV Órganos Carta de pago 13-feb-1665.

1190 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos...” (1962) pág.148.

1191 AD III: ACCV Órganos Carta de pago 18-feb-1665.

1192 Parece que este organero, fraile trinitario, desarrolló su labor en los territorios catalanes, valencianos y mallorquines. Louis Jambou: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, colección Ethos-Música, 1988) pág.234. Francesc Baldelló le atribuyó la autoría de un tratado sobre el órgano: “Un tratado de organería en el siglo XVII”, AM Vol. XIV (1959).

1193 Tal y como relata Piedra: “Organistas valencianos...” (1962) pág.148. El recibo se encuentra en AD III: ACCV Órganos. Recibo 13-jul-1671, 10L.

1194 AD III: ACCV Órganos Recibo 19-feb-1672. Este asunto no fue tratado por Piedra.

1195 AD III: ACCV Órganos Recibos 12-ago, 6-oct, 20-oct, 4-nov-1608.

1196 AD III: ACCV Órganos Recibo 12-mar-1633).

El último organero nombrado por Piedra es Roque Blasco¹¹⁹⁷, que estuvo en el Colegio en 1675 afinando los cuatro órganos¹¹⁹⁸ y del que no incluye un interesante comentario procedente del *Libro de Determinaciones*: “... se afinasen los quatro órganos que ay en dicho Colegio y atento que ninguno de los capellanes y cantores no podían ni querían cantar por tener necesidad de afinación y que se llamase a Roque Blasco para que le afinase para el Corpus...”¹¹⁹⁹. Obviamente y quizá por motivos económicos, espaciar en demasía la afinación —en esta ocasión de 1665 a 1675—, ajuste y reparación de los órganos llevaba, como en 1641, a su práctica inutilización.

No hay noticia de afinación de órganos durante la estancia de Jusepe Monserrat entre 1675 y 1677; ese año llegó Valero Barrachina desde Segorbe y hasta 1679 no se realizan trabajos importantes. Quizá por ello Piedra ya no menciona ninguna de las reparaciones subsiguientes. Creemos que —como en otras épocas—, sería el propio Barrachina quien afinara los órganos a medida que surgían pequeños problemas, cobrando por reparaciones específicas: “... por el remiendo de los fuelles del órgano grande y adereçar unas teclas que no respondían...”¹²⁰⁰, o encargando a manos expertas arreglos más complejos: “...para pagar al religioso de San Francisco por un caño que hizo nuevo para el órgano y otros que aliñó...”¹²⁰¹.

En 1686 vuelve Roque Blasco, es decir 11 años después de su paso por la capilla, a afinar los cuatro órganos, fabricando también “... 20 flautillas que he hecho nuevas para los dos órganos dela capilla de Virgen dela Antigua, y dela Concepción...”¹²⁰² Entre 1688 y 1693 acude en tres ocasiones a reparar el flautado del organito de las Salves, afinar algunos registros de los órganos del coro y reparar los fuelles, pero nunca se trata de reparaciones ni afinaciones mayores¹²⁰³. Conociendo las ausencias de Valero Barrachina, pensamos que el Colegio se vio forzado a traer a Blasco, reduciendo los trabajos a lo imprescindible.

En 1698 pasó Joseph Beltrán, sobrino de Blasco, a componer los fuelles: nos preguntamos como en otros casos si se trata de un pariente del organista de la capilla Antonio Beltrán, fallecido en 1631 y que era un organero de cierta habilidad, a pesar de los 67 años de diferencia entre ambos. Como Roque Blasco, Beltrán se hace llamar “factor de órganos”, acepción nueva en

1197 Según Vicente Ros era castellano, sin embargo había testado en Valencia, aunque falleció trabajando en la catedral de Cuenca en 1696, siendo sustituido allí por su sobrino José Beltrán (o Bertrán), al que veremos también en el Colegio en 1698. Louis Jambou: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII* (1988) pág. 194. Por Jambou concluimos que se trataba de organeros expertos y conocedores de las innovaciones de la época. Blasco reparó el órgano de la catedral en 1693, bajo la mirada pues, de Cabanilles.

1198 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos...” en *AnM* vol. 17 (1962), pág.149.

1199 *Determinaciones* fol.251. AD III: ACCV Órganos Determinación sin fecha de abril 1675. Hemos incluido también el recibo citado por Piedra (AD III: ACCV Órganos Carta de pago 7-jul-1675) Roque Blasco era un organero de origen castellano.

1200 AD III: ACCV Órganos Recibo 20-may-1679.

1201 AD III: ACCV Órganos Recibo 2-nov-1681) Se pueden consultar dos recibos más de 1685 y 1686 de arreglos de fuelles y cuerda para la campanilla de los mismos.

1202 AD III: ACCV Órganos Recibo 21-dic-1686, 4L y recibo de la afinación 14-dic-1686, 60L más 8L para Joan Gómez que entonó los fuelles.

1203 AD III: ACCV Órganos Recibos 21-dic-1688, 4L/8-jul-1690, 7L/1-may-1693, 8L.

referencia a este oficio en la documentación del Patriarca¹²⁰⁴. En el periodo estudiado se cierran las reparaciones del órgano con los trabajos de Bartolomé Artigues, “Maestro de Órganos”, que en 1701 cobró 65 jornales por reparaciones y afinación de los dos órganos del coro y el de las Salves¹²⁰⁵. Pedro Martínez de Orgambide escribió una memoria sintetizada; en ella indica que Artigues trabajó 38 jornadas en el órgano mayor del coro, 19 en el menor, 8 en el de las Salves, así como detalles del material, cobrando en total 164 libras, 11 sueldos y 6 dineros¹²⁰⁶.

4.7.6 Otras teclas

A partir de 1694, siendo Máximo Ríos maestro de capilla y virrey el ya mencionado marqués de Castelrodrigo, se trasladaba el clave del Palacio Real al Colegio para la celebración de los Maitines de Semana Santa —que también incluían el arpa como veremos en el apartado correspondiente—, concretamente para cantar el *Benedictus* y el *Miserere*¹²⁰⁷, aunque quizá se ampliara a las *Lamentaciones*, si atendemos al pago de 1698: “... al hombre que traxo y se llevó el clavicímbalo que sirvió en lamentaciones y miser[e]res en la Semana Santa, 8S.”¹²⁰⁸ Esta operación de traer y devolver el instrumento se realizó entre 1694 y 1696 inclusive y quizá por marchar el virrey no tuvo lugar en 1697, reiniciándose entre 1698 y 1700, aunque no se indica la procedencia del instrumento: esto es relevante, pues debido probablemente a la guerra de sucesión, los préstamos se paralizan de nuevo hasta 1704, cuando se reanudan los traslados hasta 1706 inclusive; en este periodo provienen de la *Congregación*, es decir de la capilla de la Orden del Oratorio de san Felipe Neri, vecina del Colegio, de donde posiblemente vinieran también entre 1698 y 1700. Además, en 1700 se utiliza para una misa por la salud del Papa¹²⁰⁹.

Si observamos las anotaciones contables, procedentes del gasto menudo, en el primer apunte de 1694 reza “Por el porte de unos clavicordios del Real al Colegio para cantar los maytines de Tinieblas, 8S”¹²¹⁰, mientras que el de la devolución indica “Por bolver el Clavicordio el Miércoles al Real dos veces” lo que parece indicar que el mismo miércoles estuvo en el Real y en el Colegio, siendo un solo instrumento y no más, contrariamente a lo que se podría sospechar por el primer apunte. A partir del pago en años subsiguientes, siempre habla de clavicémbalos

1204 “... Joseph Beltrán factor de órganos... dos libras por aver conpuesto los fuelles del órgano grande...». AD III: ACCV Órganos Recibo 29-mar-1698, 2L.

1205 Hemos transcrito la memoria realizada por el propio Artigues, día a día entre el 29 de abril de 1701 y el 12 de agosto, además del material comprado y el detalle de los días empleados en el órgano pequeños del coro.

1206 AD III: ACCV Órganos Memoria y recibo 2-sep-1701.

1207 Las únicas a canto de órgano y fabordón, siendo el resto a canto llano. Ver cuadro VIII capítulo II. En el primer año hay además un pago que indica: “A un hombre que dereçó el Clavicémbalo de el Real para el miserere, 4S” AD III: ACCV Órganos Gasto menudo 9-abr-1694.

1208 AD III: ACCV Órganos Gasto menudo 3-abr-1698.

1209 Véanse todos los apuntes en AD III: ACCV Órganos Gasto menudo 5,9,10-abr-1694/30-mar-1695/23-mar,22-abr-1696/3,20-abr-1699/2-mar-1700/19,21-mar-1704/4,11-abr-1705/3-abr-1706) En 1696 se llevó el clave un mes antes de Semana Santa, quizá porque Joseph Beltrán estaba arreglando los fuelles del órgano.

1210 AD III: ACCV Órganos Gasto menudo 5-abr-1694.

y no clavicordios, lo que pone de relieve la ambivalencia de los términos utilizados, quedando el término *monocordio* para designar al verdadero clavicordio.

Finalmente, cabe destacar que algunos años el préstamo es de un solo día, lo que indica que se utilizó el Miércoles Santo —tal y como sucede en 1695—, mientras que en otros casos el préstamo se alarga toda la Semana Santa; en 1696 se llevó el clave un mes antes de Semana Santa, quizá porque Joseph Beltrán estaba arreglando los fuelles del órgano.

4.8 El arpa en la capilla del Colegio 1630-1638/1648-1706

Tal y como aseveran Climent y Piedra en su biografía sobre Comes, el arpa apareció en la capilla del Patriarca en la Cuaresma de 1630; sin embargo, pensamos que realmente no quedó instituida a partir de ese momento, como ellos suponen: “A partir de esta fecha (1630), el uso del arpa se convierte en normal y obligado”¹²¹¹. Realmente, su uso no se convirtió en normal y obligado hasta 1660. En esta primera mitad de siglo, diferentes arpistas acudieron en ocasiones aisladas a tañer en fiestas mayores muy significadas o en tiempos litúrgicos específicos. Fue entre 1630 y 1638 y no todos los años. Enumeramos aquí las actuaciones:

1. 1630: Gerónimo Bernat tocó en las completas de los jueves durante la Cuaresma y el octavario del Santísimo Sacramento¹²¹².
2. 1631: Jacinto Navarro tocó también en las completas de los jueves durante la Cuaresma¹²¹³.
3. 1634: Fray Joan de Sossa cobra dos veces por tocar durante todo el año sin especificar festividades¹²¹⁴.
4. 1636: Jaime Escuder tocó en las completas de los jueves de Cuaresma.¹²¹⁵ El mismo año Pablo Castell acudió a tocar durante la festividad de san Mauro¹²¹⁶.
5. 1637: de nuevo fue Jaime Escuder quien tocó en las completas de los jueves en Cuaresma¹²¹⁷. Para san Mauro fue Juan Mira quien tocó el arpa en la capilla¹²¹⁸.
6. 1638: Jaime Escuder sigue como arpista en las completas de los jueves de Cuaresma¹²¹⁹.

Estos son todos los arpistas que pasaron por el colegio en el periodo que estudiamos; volveremos al arpa, pero no antes de 1660.

1211 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo...* (1977) pág. 56 y n.p. 35.

1212 AD VIII: ACCV *Arpa* Gerónimo Bernat 8-jun-1630.

1213 AD VIII: ACCV *Arpa* Jacinto Navarro 5-may-1631.

1214 AD VIII: ACCV *Arpa* Fray Joan de Sossa 11-may-1634 nº3 y 19-oct-1634.

1215 AD VIII: ACCV *Arpa* Jaime Escuder 6-mar-1636.

1216 AD VIII: ACCV *Arpa* Pablo Castell 8-dic-1636.

1217 AD VIII: ACCV *Arpa* Jaume Escuder 13-abr-1637.

1218 AD VIII: ACCV *Arpa* Juan Mira 12-dic-1637.

1219 AD VIII: ACCV *Arpa* Jaime Escuder 5-abr-1638.

4.8.1 El arpa entre 1648 y 1706

El arpa está ausente del Colegio entre 1638 y 1660 con toda seguridad, pues si hubiera seguido acudiendo un arpista a tocar habrían llegado a nuestra época los recibos correspondientes — si no todos algunos—, con sus anotaciones en los libros de gasto de la Sacristía y ello no es así. El cuadro AD VIII-2: *Festividades con arpa y/o refuerzo instrumental*, permite ver las festividades en que se tañía arpa y su evolución, junto a otros músicos contratados para actos extraordinarios.

A partir de marzo de 1660 en que Carlos Pareja cobró por tañer el arpa durante los jueves de Cuaresma, la presencia de este instrumento es constante, aunque entre marzo y junio volvió a desaparecer¹²²⁰; en dicho mes llega Eustaquio Sarrión, quizá nieto del ministril Joan Sarrió, que estuvo en la casa entre 1634 y 1635, e hijo del corneta Miguel Sarrió, que permaneció entre 1648 y 1650. Eustaquio fue arpista del Colegio hasta finalizar la Semana Santa de 1693, un total de casi 33 años. Siempre se consigna su nombre como Sarrión, pero castellanizar los nombres era una práctica común, por lo que pensamos que nos encontramos ante una familia de instrumentistas cuyo cuarto miembro fue el ya mencionado organista y compositor Francisco Sarrió, hijo de Eustaquio.

Se trataría pues, de una familia de músicos con mentalidad industriosa y pragmática, que va progresando a lo largo del siglo: desde el ministril dependiente de un grupo para realizar su trabajo, hasta el sacerdote organista y compositor, que ha recibido una sólida formación y se encuentra en disposición de competir entre los mejores, negociar las condiciones de sus emolumentos, que recibe encargos y llega a trabajar en el entorno de la Corte madrileña; y en el transcurso de esos años un corneta —el instrumento solista por antonomasia durante los años centrales del siglo—, y un arpista, que podía trabajar en diversas agrupaciones como acompañante, ora en coplas de ministriles, ora en grupos de cuerda frotada, acompañando cantantes en teatros y cortes o, como es nuestro caso, en la capilla del Colegio.

Con la desaparición de Eustaquio Sarrión en 1693, llega al Colegio Félix Massip, que permaneció en la capilla durante los años que nos quedan por estudiar. También ocasionalmente encontramos a mossén Francisco Tosca, como vemos en 1695 y 1698. El Viernes Santo de 1696 y de 1697 hay dos arpas; puede que el segundo fuera Tosca, pero no se especifica.

Analizando el cuadro AD VIII-2: *Festividades con arpa y/o refuerzo instrumental*, comprobamos que el arpa tomó carta de naturaleza en la capilla del Colegio para la celebración de las Completas de los jueves, lo que ya había sucedido en años precedentes. Además de algunos actos extraordinarios, como las oposiciones a maestro de capilla de 1662, las festividades que quedaron instituidas con arpa a partir de 1662 fueron las siguientes:

- Maitines de Semana Santa: salvo algunas excepciones, se cantaba el *Miserere* en tinieblas, los Miércoles Santos entre 1661 y 1688. En 1689 se cantó también el Jueves

1220 AD VIII: ACCV *Arpa* Recibos 20-mar y 28-ago-1660. El segundo, de Eustaquio Sarrión, corresponde al pago de doce jueves, por lo que aproximadamente comenzó en junio.

Santo y a partir de 1690 se cantó los tres días. En 1691 se instituyó en nuestra capilla el Entierro de Cristo¹²²¹.

- Festividad del Corpus Christi, octava y Procesión de cabo de octava: se realizó con arpa a partir de 1661; en 1697-1698 no aparece en el gasto menudo, pero sí hemos encontrado sus apuntes en los libros de gasto de Sacristía.
- San Mauro: el patrón del Colegio celebraba las primeras y segundas Vísperas así como la misa, con arpa desde 1661 con la excepción de 1670, o algún otro año en que sólo se tañó el día y no la víspera.
- Todos los Santos: en 1674 se tañen sus dos Vísperas, las primeras en 1675, no actuando en 1676. En 1677 tañe el arpa en la misa y a partir de ese momento, con algunas variaciones, se mantiene, aunque en ocasiones, quizá porque cayere en jueves, se tañían las Completas en lugar de las Vísperas. Desde 1691 se comenzó a celebrar la misa de aniversario de los capellanes también con arpa, lo que hemos consignado la misma celda por también en noviembre.
- *Laus Perennis*: esta adoración continua durante 40 horas en cuatro días al Santísimo Sacramento, fue instituida por el arzobispo fray Juan Tomás de Rocabertí en 1697 y aún hoy se celebra en algunas parroquias, aunque de manera casi testimonial. En el Colegio se celebró con arpa los años 1697, 1698, 1699, 1701 y 1703, a falta de recibo en 1702¹²²².

Además de estas festividades, otras de gran importancia en el Colegio se hicieron con arpa de manera eventual:

- Festividades de la Dedicación del Colegio y de la Candelaria: conmemoración de la Procesión de traslado del Santísimo Sacramento en 1608; sólo se celebró con arpa en 1677 y 1695. La Candelaria o bendición de la cera se celebró con arpa en 1663, 1673, 1674 y 1677.
- Navidad y víspera: el arpa se empleó de manera irregular en esta festividad. Tenemos constancia de su uso el día 24 y 25 en los años 1674, 1675, 1677, 1678 y 1690. Sólo el día de Navidad tañó el arpa en 1687 y 1704, mientras que en la víspera tañó los años 1682 y 1705. El resto de los años no actuó.
- Epifanía: más escasa aún, el arpa tañó en 1677 y 1678, incluyéndose también en el oficio del día de la Circuncisión de Nuestro Señor en 1677. En la misma celda hemos incluido la única celebración del Año Nuevo con arpa en 1698.
- San Andrés, que se celebró con dos arpas en 1699.

En cuanto a las rogativas, aniversarios, exequias, jubileos, oposiciones y otros acontecimientos —no hemos consignado las exequias de los capellanes por falta de espacio y no ser un número

1221 En los cuadros viene con un asterisco en las celdas de Semana Santa.

1222 AD VIII: ACCV *Arpa*. Pagos de febrero de los años 1697, 1698, 1699, 1701, 1703.

elevado de ellas —, pudiéndose consultar en los pagos al arpista del AD VIII. Hemos incluido los más llamativos o importantes, que también aparecen en los salarios, como las rogativas por agua: éstas se realizaban sacando la reliquia de San Mauro, considerado por entonces benefactor contra la sequía. También la misa de aniversario del Patriarca, celebrada el 6 de enero, se hizo con arpa entre los años 1696-1702 inclusive.

Hay que finalizar mencionando las festividades de Vírgenes y santos con arpa: en muchas ocasiones sólo se mencionan Vísperas sin especificar el santo o Virgen; debido a que el arpista cobraba después, es difícil determinar la fecha del santoral en que había actuado si no se especifica en el pago. Hemos recogido celebraciones con arpa en la Vírgenes de la Presentación, Concepción, Anunciación, Ascensión, Inmaculada Concepción y Esperanza. La que más se menciona es la de la Ascensión tres veces, pero posiblemente otras también se celebrarían con arpa sin constar explícitamente.

Sucede lo mismo con los santos: a excepción de San Mauro, se puede comprobar que hay constancia de los Santos Luis Beltrán, Pedro, Juan Evangelista, Tomás, Andrés, —este en ocho ocasiones y con violones en 1702—, y San Vicente Mártir. Como en el caso anterior, puede que algunas Vísperas con arpa correspondiesen a santos que no quedaron mencionados en el apunte contable.

No hay dato alguno sobre las arpas que utilizarían Eustaquio Sarrió, Félix Massip y el resto de arpistas sustitutos que pasaron por la capilla; no obstante y dado lo avanzado del siglo —y teniendo en cuenta que Sarrió pertenecía a una familia de músicos de prestigio en la ciudad —, lo más lógico es pensar que utilizarían arpas de dos órdenes, cuyas cuerdas cruzadas fueron criticadas por Bartolomeo Giovenardi por ser incómodas para la ejecución: “Es este tipo de arpas el que Giovenardi criticará en TM por considerarlas menos perfectas que el arpa a tre registri que trae de Italia, y porque consideraba un estorbo las dos filas de cuerdas cruzadas para los pasajes rápidos.”¹²²³ No obstante, parece que aún hacia 1650 se seguían utilizando las arpas diatónicas. Explica María Sanhuesa sobre la opinión de Giovenardi en lo referente al arpa doble hispánica:

“Ahora bien, el panorama en España era muy diferente, ya que el propio tratadista señala que se tocaba el arpa de dos órdenes con las cuerdas cruzadas, pero seguía tocándose el arpa diatónica, que permitía mayor agilidad a los intérpretes en las glosas, aunque tuviesen que obtener los sonidos alterados con la técnica de los armónicos.”¹²²⁴

Aunque esta cuestión queda sin resolver por falta de referencias documentales, pensamos que reviste un gran interés y en el contexto de los diferentes estudios que puedan aparecer sobre la vida musical en la ciudad de Valencia, sería relevante poder establecer una hipótesis sobre las arpas utilizadas en el acompañamiento de la música religiosa del siglo XVII.

1223 María Sanhuesa Fonseca: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca.1600-1668) Teórico musical...* (2009) pág. 81.

1224 *Ibíd.* pág. 79. Cita a continuación el *Tratado de la Música* de Giovenardi (1634), fols. 23v/106v. La edición anotada del mismo se encuentra en el mismo volumen a partir de la pág. 117.

4.9 Los instrumentistas y los instrumentos

Desde la fundación y en consonancia con la capilla catedralicia, así como otras parroquias y sedes hispánicas, el Patriarca estipuló en las *Constituciones* que hubiera un grupo de seis instrumentistas¹²²⁵ o al menos cinco, con un número de dos tiples, dos bajos, un contralto y un tenor. Juan de Ribera especificó además de debían ser “... de los más hábiles, pues el salario que se les señala es competente para lo que suelen ganar en esta Ciudad los de su arte”¹²²⁶.

En el AD VIII-1 *Festividades con ministriles* de este trabajo, se encuentra en detalle la participación de los ministriles, que debían servir siempre que hubiere polifonía, en las fiestas de los patronos y otras de primera clase; también tenían un importante papel en la octava del Corpus —en este caso a misa y completas en lugar de las vísperas—, los sábados para misa y salves así como todas las demás salves de Vísperas y festividades de la Virgen.

También es de nuestro interés el punto nº3: “...hayan también de tañer siempre que al Colegio se le ofreciere, por caso extraordinario, aver de hazer algún Oficio solemne con música de Menestriles”¹²²⁷. Además de los casos extraordinarios de doblas, aniversarios y estaciones instituidos con posterioridad a las *Constituciones*, se acabaría incorporando el acompañamiento instrumental en la hora de sexta, exenta del mismo si nos atenemos a las mismas, por las que ésta, junto a la de tercia y nona, se harían siempre en canto llano.

En cuanto al bajón, entre los músicos siempre había alguno que además de su instrumento tocaba también el bajón como condición necesaria para cobrar su salario. Esto es así debido a que era utilizado desde la fundación de la capilla siempre que hubiere canto de órgano, a diferencia del resto, que tenían las festividades claramente especificadas en las *Constituciones*.

Por lo que respecta a los salarios, todo el grupo —en este caso incluyendo al bajonista—, tenía asignado un máximo de 350 libras según la habilidad de cada uno; de hecho, observaremos cómo algunos ministriles fueron recibiendo aumentos constantes y otros en cambio vieron su salario estancado durante muchos años. Éste incluía los actos descritos anteriormente, otorgándose una gratificación extraordinaria por los actos instituidos en el futuro¹²²⁸.

Finalmente, cabe señalar que los ministriles estaban regidos por la misma norma de asistencia a sus obligaciones que los capellanes, marcándose con bajada de salario por cada hora que faltaran en el coro¹²²⁹. También hay que indicar que veremos a lo largo del siglo algún caso de capellanes procedentes de familias de ministriles. Todo lo referente a la aparición de ministriles por orden cronológico y las funciones de cornetas, ministriles y bajones, se encuentra en sendos cuadros: cuadros cronológicos y biográficos de ministriles (AD VIII: Cuadros *Ministriles* 1 y 2) y funciones de bajones, (Cuadro 2 de este capítulo), cornetas y ministriles (Cuadro 3 de este capítulo).

1225 El Patriarca los llama *menestriles*: en este estudio consideramos a esta denominación como equivalente a la chirimía, puesto así se desprende de los documentos del Colegio.

1226 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. XXI pág.28.

1227 San Juan de Ribera: *Constituciones...1610* (1896) cap. XXI pág.29.

1228 *Ibíd.* nº1 pág.28.

1229 *Ibíd.* nº6 pág.30.

4.9.1 Instrumentos y libros de ministriles

No podemos decir que el Colegio comprara muchos instrumentos para la capilla de música; hemos encontrado algunas adquisiciones, reparaciones e incluso el caso de un bajón empeñado por un ministril. La primera noticia de compra es la de un bajón en 1605 por Narcís Leysa¹²³⁰. Al año siguiente, 1606, fue el bajonista Rafael Barceló quien cobró 100 reales por “...unas cornetas mutas que su Excelentia me mando a pagar...”¹²³¹, confirmando la idea de que el Patriarca atendió a cada detalle de la creación de la capilla de música; días después encargó unas fundas para dichas cornetas.

Por constitución, las Completas de los jueves eran acompañadas por flautas, tres en 1606¹²³² y cuatro que se compraron pasados doce años¹²³³. En 1632 Rafael Barceló vendió un bajón al Colegio y en 1636 fue el ministril y bajonista Joachim Falques quien proporcionaría “...un baxoncillo para el Coro...”¹²³⁴. El extenso uso de toda la familia de bajones vuelve a ponerse de relieve en 1636 con la compra de un tiple por 10 libras¹²³⁵. En 1647, la hija de Christóval Alapont, al fallecer su padre, siendo ella viuda y con toda probabilidad muy pobre, vendió al Colegio una chirimía tenor¹²³⁶: el instrumento fue reparado seguidamente por Francisco Castillo, ministril de la catedral¹²³⁷.

Por otra parte y para finalizar, a lo largo del siglo consta solamente la compra de tres libros para los ministriles: dos se encuentran apuntados en el primer inventario de música, realizado ca. 1625 y fueron comprados al ministril Vicente Andrés —el primero en 1618 por 6 libras¹²³⁸ y el segundo en 1620 otro por 4 libras¹²³⁹—, junto a la copia de algunas obras de Comes y Pujol. En 1651 se adquirió otro a un fraile del convento del Remedio que costó 2 libras¹²⁴⁰. También consta que fueron reparados en 1644 y 1681¹²⁴¹: sin embargo en los inventarios de música de

1230 ACCV *Libro de Fábrica* sign. ACC-SF-183c Recibo 9-jun-1605.

1231 AD VIII: ACCV *Ministriles*. Todo lo referente a salarios y otros asuntos de ministriles y arpistas lo hemos incorporado a este AD VIII: ACCV *Ministriles-Arpa*.

1232 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 29-may-1606. Recibo de una funda para tres flautas.

1233 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 6-dic-1618. Menciona el juego de cuatro flautas. A los dos años desapareció una flauta, que fue repuesta a costa de los ministriles. AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibos 30-jun-1620 y 2-jul-1620.

1234 AD VIII: ACCV *Ministriles* nov-1632 y may-1636.

1235 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 17-feb-1639. Podemos consultar en el apéndice documental nº XII diversas reparaciones de estos bajones y bajoncillo.

1236 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 26-may-1647, 4L. Menciona que era de su padre.

1237 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 26-may-1647.

1238 AD X: ACCV *Música* Libro gastos 5-nov-1618.

1239 AD X: ACCV *Música* Recibo 23-dic-1620. Este ministril hizo una copia de las danzas en 1639.

1240 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 20-jul-1651.

1241 AD X: ACCV *Música* Recibos y Gasto menudo nº 82-173.

1656 aparecen anotados cuatro, aunque en el de 1625 sí estaban los dos comprados pocos años antes. Curiosamente, en el de 1675 volvemos a encontrar dos, y en el siguiente inventario, ya en 1747, uno solo *a 4 y a 3*¹²⁴².

4.9.2 Ministriles e instrumentistas 1605-1647

En la siguiente enumeración de ministriles, obviaremos por extensa la información detallada sobre salarios, ayudas y pequeñas cuitas de importancia menor, que podrán ser consultados en el AD VIII: Cuadro Min 2 y en el AD VIII: ACCV *Ministriles* ordenados cronológicamente en su totalidad. En el Colegio se conservan las hojas de pago de salarios desde 1606, aunque obviamente algunas se han extraviado, como es el caso de los años 1611, 1612, 1614 y 1615. Por otra parte, entre 1606 y noviembre de 1618 en las hojas aparece el montante anual, la cantidad total pagada dicho mes y el nombre de los ministriles, pero sin desglosar el montante individual. En algunas ocasiones, se menciona solamente al ministril que cobraba por todos ellos.

A partir de 1619, junto a cada ministril se suele indicar el instrumento o instrumentos que tocaba y se distingue siempre a la corneta de la chirimía: a menudo, como instrumento ministril por excelencia, se la denomina indistintamente chirimía o simplemente su tesitura: “Francisco Falques, primer tiple y corneta 8L 6S 8D...”¹²⁴³. Fernando Palatín en su *Diccionario de Música*, ofrece aún en 1818 para el término ministril, no sólo al propio instrumentista sino también “Instrumento músico de boca, como chirimía bajón y otros semejantes...”¹²⁴⁴. Nos consta la chirimía como instrumento ministril durante el siglo XVII pero no el bajón, del que siempre se especifica el nombre, como también se especifica el sacabuche en las épocas en que era corriente en nuestra capilla¹²⁴⁵.

4.9.2.1 La familia Castillo: Andrés, Pedro, Melchor, Baltasar y Vicente Castillo

Los Castillo constituyen el primer conjunto de ministriles en el Colegio; desde 1606 hasta 1620 hubo miembros de esta familia valenciana en su capilla. El padre, Andrés, firmó los recibos durante el tiempo que permaneció en la institución, hasta 1618. A falta de información, debemos suponer que tocaba la chirimía. Tenía cuatro hijos ministriles: Pedro, Melchor, Baltasar y Vicente. El que más tiempo permaneció en la capilla fue Vicente —hasta 1620—, y gracias a

1242 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AnM* vol. 21 (1966) págs. 219 a 224 / Inventario 1625 pág.219/ Inventario1656 pág.221 /Inventario 1675 pág.226/ ACCV: *Inventarios de Música del Colegio*, inventario de 1747 fol.12v.

1243 AD VIII: ACCV *Ministriles* ene-1619.

1244 Fernando Palatín: *Diccionario de Música (Sevilla, 1818)* Edición y estudio preliminar de Ángel Medina (Oviedo: Ethos-Música Serie Académica nº3, 1990) pág.75. Revisando las hojas de salarios se observa bien esta dicotomía. En el diccionario de autoridades da una explicación muy similar: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Diccionario de Autoridades 1732 <http://buscon.rae.es/> abril 2013.

1245 Por esta razón a menudo se indica “ministril y corneta” y en este trabajo mencionaremos en adelante a los ministriles como intérpretes de chirimía.

ello sabemos que tocaba el sacabuche, coincidiendo así desde 1619 con Joachim Falques, que tocaba el mismo instrumento: durante la segunda mitad de siglo este instrumento desaparecerá a favor del bajón. De Pedro sabemos que tocaba el bajón, porque provenía de la catedral, donde fue sustituido en marzo de 1606 por Batiste Gomis, que “sona lo baxó”¹²⁴⁶. Melchor era corneta, como explicaremos abajo y de Baltasar, al igual que su padre, no sabemos qué instrumento tocaba, aunque de nuevo debemos pensar que era la chirimía.

Antonio Durán Gudiol localiza a la familia empleada en la catedral de Huesca desde 1598, volviendo a Valencia en 1605, al haber sido contratados por la Ciudad como ministriles de la misma¹²⁴⁷. Según los documentos del Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia, los Castillo llegaron a Valencia dos años antes, en 1603 y paulatinamente se incorporarían al conjunto de ministriles de la ciudad:

“Tots los jurats i...síndich de la ciutat de València Ajustats en la sala daurada attés que per mort de Joseph Trochillo menestril de dita ciutat vaca una loba y gorra que aquell tenia de dita ciutat per ço atesa la habilitat de Melchior Castillo menestril provehix que li sía donada dita roba i gorra que tenia el dit Trochillo al dit Castillo... És pacte del menestril ab que dit Castillo no puga demanar ni pretendre salari algú niajuda de costa a la dita ciutat.”¹²⁴⁸

Tras Melchor, unos meses después, el 15 de julio, sería Pedro el bajonista, quien lograra un puesto en la ciudad: “... per mort de Hierony de Huesa qui era menestril de dita ciutat vaca una loba y gorra que aquell tenia de dita ciutat. Perçó atesa la habilitat de Pere Castillo menestril proveheix que li sía donada la dita roba y gorra que tenia el dit huessa al dit Castillo...”¹²⁴⁹.

Hieroní de Huesa o Jerónimo Güesa, era también ministril de la Seu; en el Colegio hay un recibo de la catedral que lo ubica cobrando 50 libras por todos los ministriles el día 26 de junio de 1603¹²⁵⁰, por tanto tras su muerte, si nos atenemos al *Manual de Consells*: como dicho recibo sólo fue firmado por el notario Jayme Christóval Ferrer, quizá el cobro real fue hecho por otro ministril.

Según Ruiz de Lihory “...por provisión de 29 de Abril del año 1609, acordaron los Jurados fueran todos dados de baja... nombrando en su lugar a Honofre Perpiñà, Melchor Navarro y Cristóbal Alapont”¹²⁵¹. Precisamente 1609 es el año en que Melchor Castillo regresó a Zaragoza, siendo admitido en la Seo¹²⁵². Ignoramos dónde acabó el resto de la familia: Pedro abandonó

1246 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.95r.

1247 Antonio Durán Gudiol: “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca”, AM Vol. XIX (1964) pág.42.

1248 AHMV *Manual de Consells 1603-1604* sig.A-130, fol. 22v.

1249 AHMV *Manual de Consells 1603-1604* sig.A-130, fols.134r-134v. 15-jul-1603. En 1604 ya se menciona a Andrés en la Ciudad [AHMV *Manual de Consells 1604-1605*... fols.38v-39r].

1250 ACCV, recibos Fundación sin catalogar. Pago a ministriles de la catedral de 26-jun-1603.

1251 José Ruiz de Lihory: *La Música en valencia. Diccionario biográfico y crítico* 1903 (Valencia: facsímil de Paris-Valencia, 1987) pág.211. Ya conocemos a Onofre Perpiñán por haber realizado una de las máscaras de la procesión del 20 de febrero de 1604 (cap. I) Cristóbal Alapont aparecerá en breve entre los ministriles del Colegio.

1252 Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Vol. II, Polifonistas y Ministriles* (Zara-

el Colegio en septiembre de 1610¹²⁵³; su padre y su hermano Baltasar permanecieron allí hasta entrado 1618, mientras que Vicente, el sacabuche, lo hizo hasta octubre de 1620. Años después, en 1641, era nombrado Francesc Castillo como ministril de la catedral, donde aún permanecía en 1655¹²⁵⁴. Suponemos que sería hijo de Pedro, Baltasar o Vicente o al menos pariente de éstos.

4.9.2.2 Lucas Tárrega y Miguel Laynes

El ministril Lucas Tárrega —chirimía tenor—, que estuvo desde 1606 hasta 1624 en la capilla, es un enigma, pues no hemos visto ninguna referencia suya entre los músicos de la ciudad o de la catedral. Miguel Laynes era ministril de la Ciudad desde junio de 1604, cuando entró a ocupar la plaza de Jaume Rey, que a su vez ocupaba la de Francesc Huesa¹²⁵⁵; permaneció en el Colegio entre octubre de 1610 y noviembre de 1614. Observando AD VIII: Cuadro *Ministriles* 1 comprobamos que entre 1606 y 1618 sólo los primeros cuatro años hay 6 ministriles estipulados, pasando a cinco los cuatro siguientes y a cuatro los cuatro finales; en 1618, desde abril, hubo tres, entre ellos Vicente Estevan, que sólo permaneció el mes de mayo de 1618, quizá a prueba para sustituir la vacante de Baltasar Castillo y Gaspar Montoya, que estuvo entre enero y marzo de 1619 tocando el segundo tiple, para después desaparecer¹²⁵⁶.

4.9.2.3 La familia Falques

El primer Falques que entró en el Patriarca fue Francisco, ministril que además tocaba la corneta. En 1612 se hallaba entre los ministriles de la Ciudad, como atestigua un documento de reducción de salarios de los ministriles, que fue objeto de reclamación por Honorato Juan Aguilar a Felipe III; en el mismo, el rey definía cómo se debía proceder a dichas reducciones, quedando exentos los que cobraban el mínimo. Ello significa que los músicos especialistas sufrieron la reducción, tal y como se indicaba tras mencionar a Honorato Juan, otros músicos y “... à Folques seis, quedándoles lo que cobran de los arrendadores por entero...”¹²⁵⁷. Pensamos que el Folques mencionado en la carta, es Francisco Falques, pues no era mero ministril, sino corneta.

goza: Institución Fernando el Católico, 1978) pág.293.

1253 AD VIII: Cuadro *Ministriles* 1.

1254 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.108v. Nombramiento de Frances Castillo, 11-mar-1641.

1255 AHMV *Manual de Consells 1603-1604* sig.A-131, fol.24v.

1256 AD VIII: ACCV *Ministriles* Salarios 1618-1619. Sabemos de una familia de instrumentistas apellidada Montoya en Aragón, aunque los datos son de ca. 1555-1575. En Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza... Vol. II* (1978) págs. 282-283.

1257 José Ruiz de Lihory: *La Música en valencia. Diccionario biográfico y crítico* 1903 (Valencia: facsímil de Paris-Valencia, 1987) pág.9. Es una carta del rey fechada a 12-may-1612 de la que Lihory no da referencia documental. En la Ciudad estaba Francisco como ministril en 1604, junto a Andreu Falques, desconocido hasta ahora [AHMV *Manuals de Consells* sig 1603-04 SIG. A-131 fol.38v].

Por el *Libro de Salarios* de la catedral de Valencia sabemos que los Falques venían al Colegio desde la seo: "... fonch proveyda la plaça de menestril vacant per dexació de --- falques a Jaume Morales ab lo salari de 20L [al margen: *Vicent Falques*]"¹²⁵⁸. Dado que Morales —se trata de Jaume Morales, que entró años después en el Colegio—, tocaba la corneta, nos inclinamos a pensar que el Falques que se menciona en este apunte es Francisco y no Vicente, tratándose de un error del copista, común por el trasiego de músicos en las capillas.

Francisco Falques tocaba de primer tiple y corneta y su salario era el más abultado del grupo con diferencia. Se incorporó a la capilla en diciembre de 1618, año en que comenzaron a desglosarse los salarios de cada ministril, que variaba según su categoría. Un mes más tarde llegó Joachim, quizá su hermano, que tocaba el sacabuche y también procedía de la catedral¹²⁵⁹. De Joachim Falques sí se conserva el nombramiento, siendo éste el primer registro del *Libro de Nominaciones*, el 1 de enero de 1619, para tocar el sacabuche y sustituir el bajón principal en caso de falta¹²⁶⁰.

En esta época el bajonista Rafael Barceló batallaba por lograr un salario que había perdido años antes, logrando un acuerdo en 1639. Entre 1634 hasta 1647 en que falleció, Falques había cobrado por sustituir sus ausencias. A pesar de ello, en 1638 habían nombrado también capellán primero a Jacinto Lafoz, con la obligación de tañer el bajón, que además sabía tocar la chirimía¹²⁶¹. Como fatídica coincidencia para el Colegio, dos de los tres bajonistas desaparecieron en 1647: Barceló a finales de agosto y Lafoz falleció el día 9 de diciembre. Joachim Falques suplió de nuevo la falta de instrumentistas, como así lo atestiguan los salarios de 1648. Este longevo músico permaneció hasta final de agosto de 1659 en la capilla, casi 40 años en activo.

En cuanto a Francisco Falques, permaneció en el Colegio hasta septiembre de 1622, en que desapareció. Fue a Zaragoza, pues el 10 de marzo de 1623 encontramos esta nominación como ministril de esta ciudad, "... enterados de la notoria habilidad de Francisco Falqués, menestril de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar..."¹²⁶².

Sin embargo regresó de nuevo al Colegio en marzo de 1638 y no lo hizo desde Zaragoza sino desde Tarazona¹²⁶³. El mayor problema para identificarlo como el músico que pasó de Valencia a Zaragoza, lo encontramos en su partida de defunción: según Pedro Calahorra, Falques murió en Zaragoza siendo corneta del Pilar en 1645; nuestro Francisco Falques desapareció a final de agosto de 1645 y podría tratarse del que falleciera en Zaragoza, pero el problema surge cuando

1258 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.108v. Dejación de [Francisco] Falques y nombramiento de Jaume Morales, 26-sep-1618.

1259 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.108v. Dejación de Joachim Falques y nombramiento de Miquel Garcia, 18-sep-1618.

1260 AD VI: ACCV *LiNo* pág.62. Otros detalles en AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2.

1261 Sustituto durante la octava del Corpus de 1632. AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 30-jun-1632.

1262 Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza...* (1978) págs.293-294.

1263 AD VIII: ACCV *Ministriles* Carta de pago 16-mar-1638.

el historiador aragonés aporta un acta de defunción fechada en 17 de agosto de 1645, que entra en contradicción con la última firma del músico en los salarios del Colegio, de 31 de agosto¹²⁶⁴.

No hemos encontrado información concerniente a su paso por Tarazona, pero, —con la evidencia de que fue llamado por el Colegio—, fue nombrado el día 17 de marzo corneta y ministril¹²⁶⁵. Sí podemos suponer que estuvo en Zaragoza pues en los edictos de 1624 reza: “remitiéronse a Çaragoça a Joachim Falques”¹²⁶⁶. Puesto que Joachim estaba en Valencia, pensamos que se trata de un error y que se trata de Francisco. Lo mismo constatamos en los edictos de 1625¹²⁶⁷. Francisco Falques permaneció en el Colegio hasta septiembre de 1645 y las incógnitas expuestas arriba en relación a su fallecimiento, quedan sin aclarar. Es de interés indicar que en 1640, 1642 y 1644 fue socorrido por su pobreza, la última ocasión con la contrapartida de haber de tocar la corneta,

“... al abrir y cerrar el Santísimo Sacramento los jueves y toda la octava del Corpus y más tañer los días de segunda classe que hay cantoría y no ay menestriles y que las faltas que en esto hiziere sea marcado en el salario de las 90 libras que tiene por quanto estas 10 libras se le darán luego para vestir y después se le pagaran en 11 de marzo cada año.”¹²⁶⁸

Obviando el hecho de que los colegiales sacaban partido sobrado a una pequeña ayuda de 10 libras anuales para vestimenta, se le insta a tocar en aquellos momentos en que, por las *Constituciones*, no había instrumentistas¹²⁶⁹. En el capítulo XXI, concerniente a los ministriles, dice que los jueves tocarían en misa y Completas del Santísimo Sacramento, pero entre las indicaciones para la apertura y reserva del mismo nada se indica de instrumentos¹²⁷⁰. La paulatina introducción de instrumentos en nuevas festividades y horas que a canto llano por constitución, como es el caso de la Sexta, resultaba de las necesidades que la música nuevamente compuesta requería.

4.9.2.4 Vicente Segarra, Cristóbal Alapont y Jayme Morales

Tanto Vicente Segarra como Cristóbal Alapont llegaron poco después que los Falques, siendo así parte del mismo grupo. El primero, ministril de tiple, se incorporaba a la capilla del Colegio

1264 Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza...* (1978) pág. 294. En la nota a pie de página indica: *La Seo. Difuntos, libro 3º*, 17 agosto 1645, pág. 676. Notario Miguel-Juan Montaner, 1625, fol 3344 v. *AHPZ*.

1265 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 12r y AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 17-mar-1638.

1266 AD IX: ACCV *LiNo* sig.ACC-SF-140 pág 64 antigua.

1267 AD IX: ACCV *LiNo* sig.ACC-SF-140 fol. 2r.

1268 *Determinaciones...* fol.82. AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación *Prima mensis* mar-1644 y ayuda para ropa recibos 11-mar-1644, 4-feb-1645.

1269 En 1653 se enumeran en AD VI: ACCV *LiNo* fol.21r Nuevas festividades a cambio de un aumento salarial al ministril Jusepe Sariñena.

1270 *Alternatim* de órgano y canto de órgano en el *Pange Lingua*, canto llano para el Tantum Ergo y la Letanía en la reserva, a canto de órgano, por tanto con bajón. Ver cuadro V capítulo 2 y AD VIII-1: *Festividades con ministriles*.

el 13 de junio de 1619¹²⁷¹. Según Ruiz de Lihory había sido músico de la ciudad a principios de siglo XVII¹²⁷². Entre 1623 y 1624 suplió la vacante de corneta dejada por Francisco Falques, falleciendo en abril de 1630.

Cristóbal Alapont, perteneciente a la tercera familia que podemos describir en este trabajo, llegó al Patriarca en diciembre de 1620¹²⁷³. Afirma Ruiz de Lihory que entró como ministril de la ciudad en 1609 junto a Melchor Navarro y Nofre Perpiñán¹²⁷⁴ en sustitución de Pedro y Melchor Castillo. En las hojas de salarios de algunos años se indica que era sacabuche y en otras ministril aunque también a menudo se indica simplemente la tesitura, en este caso de tenor. Como otros compañeros, Alapont hubo de sustituir a Barceló en el bajón ya en 1624. Falleció en abril de 1647.

Jayme Morales se incorporó al grupo de ministriles en 1625 como corneta y chirimía, ocupando el puesto dejado por Francisco Falques en 1623. La ausencia de registros en el *Libro de Determinaciones* entre 1623 y 1628 nos deja también sin información sobre su persona. En el *Manual de Consells* de 1603 hemos encontrado un trompeta de la ciudad llamado Joseph Morales, lo que nos hace pensar en una posible familia de ministriles. Morales —muy apreciado por los colegiales, que le concedieron diversos aumentos salariales—, falleció en octubre de 1632, quedando vacante la plaza de corneta de nuevo hasta la vuelta de Francisco Falques en 1638. Durante el periodo en que faltó este instrumento en la capilla, numerosos miembros de ésta hubieron de tocarla y también hubo de acudirse a músicos de otras capillas.

4.9.2.5 Joan Alapont, Joan Sarrión y Miguel Yvãnes

Estos tres ministriles llegaron al Colegio en 1630. Con Joan Alapont, que ingresó en septiembre, completamos otra familia de ministriles probablemente valenciana. Puesto que Joan llegó a la capilla casi diez años después que Cristóbal¹²⁷⁵, es posible que se trate de su hijo, dado que el primero falleció en 1647 y el que ahora tratamos desapareció el 6 de agosto de 1677. Ocupó la vacante dejada por Jayme Morales, aunque sólo era ministril y en sus primeros años cobraba un salario muy pequeño, de 2 libras al mes; no hay anotaciones de 1630 en el *Libro de Determinaciones*, desconociendo así las circunstancias de su entrada. Tampoco hay nombramiento en el *Libro de Nominaciones*: da la impresión de que Joan entró en el grupo con poca experiencia y de la mano de su padre, lo que explicaría también su salario ínfimo.

1271 AD VIII: ACCV *Ministriles* Salarios jun-1619.

1272 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* 1903 (Valencia: facsímil de Paris-Valencia, 1987) pág. 404.

1273 *Determinaciones...* fol.27. AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 17-dic-1620. Resto de detalles biográficos en AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2.

1274 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia...* 1903 (1987) pág. 211.

1275 AD VIII: ACCV *Ministriles* Salarios sep-1630.

Al marchar Francisco Falques definitivamente en 1645, volvió a ser necesario un corneta y se acudió a él para suplir su falta¹²⁷⁶. Durante el año 1646 fue Andrés Valls quien lideró el conjunto tocando la corneta, pero antes de acabar el mes de diciembre había partido y Joan Alapont hubo de asumir de nuevo la interpretación de este instrumento. Poco después, en marzo de 1647, se decidió a elevar una súplica a los colegiales perpetuos, recordándoles que llevaba 18 años en la capilla cobrando 30 libras anuales y sirviendo la vacante de corneta con 2L 10S mensuales, indicando: “Y habiendo entendido esto la capilla del maestro Sarrión a donde este suplente está acogido, le han quitado la presencia que tendrá estando solo ocupado con el oficio de menestril, de modo que por servir a este ilustre colegio el oficio de corneta pierde en su capilla más de tres libras cada mes”¹²⁷⁷. Pensamos que se trata de la capilla de Miguel Sarrió, llegado también en septiembre de 1630 al Colegio.

Hasta 1677 en que falleció, Joan Alapont no volvió a tener una participación extraordinaria en la capilla. La razón reside no sólo en su empleo en la capilla de Sarrió, sino también porque formaba parte de los ministriles de la Ciudad: en 1634, el legendario ministril Honorato Juan Aguilar, que tenía ya setenta y ocho años, trataba de acceder al puesto de ministril mayor; sin embargo, al encontrarse su hijo Marcello incapacitado, esto no era posible, ya que desde años atrás los Jurados de la Ciudad obligaban a que los conjuntos estuvieran formados por familias. Aguilar envió una súplica al rey, solicitando la revocación de dicha norma y fue escuchado por el monarca¹²⁷⁸. Por el nombramiento sabemos que Joan Alapont tocaba otros instrumentos: “... Joan Alapont menestril provat i acceptat en les plases de menestril major plaça ordinaria flauta y sacabuig ab un sols salari y emoluments roba y gorra...”¹²⁷⁹.

Joan Sarrió o *Sarrión* vino a incorporarse junto a Joan Alapont en septiembre de 1630. Es el primero de una posible familia de músicos que comenzando por él, ministril y corneta, al igual que Miguel, quizá su hijo, mejoró progresivamente en el difícil oficio de músico: el siguiente, Eustaquio, era arpista y sus hijos Francisco y Bautista organistas, el primero de renombre. Pensamos que el apellido Sarrió y Sarrión son el mismo, pues a menudo en Valencia se castellanizaban nombres propios y en nuestro caso aparecen ambos indistintamente. Este músico pasó por el Colegio en septiembre de 1630, pero en aquel momento estaba en la catedral, donde había sido nombrado ministril el 1 de diciembre de 1629: “... foren nomenats Esteve Ortí

1276 También suplió la falta en 1646 y 1647. AD VIII: ACCV *Ministriles* Joan Alapont, 2L 10S “por servir la vacante de corneta”. Salarios oct-no-dic 1645, dic-1646 y 1647.

1277 AD VI: ACCV *LiNo* 1647, fol. 20r y AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2 para todos los aumentos etc.

1278 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia*. 1903 (1987) pág. 10. Carta real.

Entre la documentación aportada por Ruiz de Lihory encontramos el nombramiento de Miguel Gomis en 1613 como sustituto de Honorato Juan Bautista Aguilar durante su minoría de edad. Éste, hijo menor de Honorato Juan, debió fallecer o dedicarse finalmente a otra cosa, lo que junto a la enfermedad de Marcelo obligó al patriarca de la familia a buscar la revocación del mandato de los jurados en relación con la sucesión entre familiares de los puestos de ministril. [Ver Ruiz de Lihory, idem. págs. 8-9-10].

1279 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia*. 1903 (1987) pág. 10. Procede del Manual de Consells nº 161 con fecha 17 de abril 1634.

y Joan Sarrió en menestrils de dita Seu sens salari mentre vixca Honorat Aguilar... y que mort lo dit Aguilar tinguen aquells los salaris y emoluments...”¹²⁸⁰.

Quizá la necesidad de un salario fijo, provocó su llegada al Colegio en 1630, pero la imposibilidad de hacer compatible la gestión de su propia capilla de músicos, pudiera ser el motivo de su partida sólo un mes después de llegar. El 24 de junio de 1634, alcanzó un acuerdo poco satisfactorio con la catedral, de 20 libras anuales¹²⁸¹, por lo que el 3 de diciembre de 1634 volvió al puesto de ministril y corneta del Patriarca, donde el salario era mayor, de 50 libras anuales¹²⁸². Permaneció entre enero y el diez de septiembre de 1635, día en que cobró la parte proporcional del salario y marchó definitivamente, probablemente a una ocupación mejor remunerada, o simplemente con su grupo de música¹²⁸³.

El último de esta etapa, Miguel Yváñes, vino a incorporarse al grupo formado por Joachim Falques, Vicente Segarra, Cristóbal Alapont en octubre de 1630, al marchar Joan Sarrión y permaneció hasta febrero de 1640. Al no tener datos documentales, no conocemos las funciones que asumía además de las de ministril. Como otros, hubo de tocar la corneta a falta de titular¹²⁸⁴, cobrando en todas las ocasiones 5 libras. A pesar de su trabajo, otros cornetas hubieron de suplir la falta de este importante instrumento en la capilla, como algunos músicos de la catedral de Valencia.

4.9.2.6 Otros cornetas ayudando en la capilla del Patriarca entre 1606 y 1647

Revisando las hojas de las distribuciones hemos hallado que ya en 1608 el ministril Geroni Olzina acudía a tocar al coro. Olzina fue corneta de la catedral desde 1606 hasta 1618, aunque en el apunte en que se le nombra su apellido aparece como Azina¹²⁸⁵. En el Colegio lo vemos cobrando 1 libra semanal¹²⁸⁶, lo que corresponde a unos cuatro actos de sufragios instituidos por fieles que específicamente incluirían instrumentos, pues en un número de semanas que se aproxima al 30% no cobra nada, aunque su nombre sí se apunta.

A la llegada del corneta Francisco Falques en diciembre de 1618, desaparecen los apuntes extraordinarios, pero con su partida en 1623 encontramos de nuevo en las hojas de distribuciones un corneta, procedente también de la Seo: se trata de Marcelo Aguilar, hijo del conocido Honorato

1280 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.102v. Sin salario hasta fallecer Aguilar.

1281 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.104r.

1282 AD VI: ACCV *LiNo* fol.8r y también en *Determinaciones...* fol. 38 AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 29-nov-1634.

1283 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 3-oct-1635.

1284 Sustituyó a Jaume Morales en oct-1632, a Joan Sarrió en sep-1635, y tres meses de 1637.

1285 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.95v. Se le nombra junto a otros 8 músicos y a él se le menciona como ministril y corneta.

1286 Se deben consultar las hojas semanales de distribuciones que se encuentran en el archivo de la sacristía del Colegio, sin catalogar, años 1608-1618.

Juan Aguilar, ministril y maestro de danza de los infantillos. Al igual que Olzina, Marcelo cobraba 1 libra cada semana que venía a tocar¹²⁸⁷, siendo en muchas ocasiones apuntado sin percibir nada, lo que de nuevo indica que no siempre era requerido.

Por la documentación aportada por Ruiz de Lihory y la que hemos podido consultar en la catedral de Valencia, sabemos que en diciembre de 1608 Marcelo Aguilar ya servía en esta sede¹²⁸⁸, ocupando en enero de 1620 la plaza de corneta con 100 libras de salario¹²⁸⁹. Parece que Marcelo pasó en 1618 a servir en la capilla real de Lisboa a requerimiento del rey¹²⁹⁰; sin embargo la estancia no fue larga, puesto que en 1620 se encontraba de nuevo en la catedral.

Según los hermanos Vich¹²⁹¹, Marcelo fue envenenado por una mujer en 1631, perdiendo el juicio para siempre; evidentemente las razones de su demencia debieron ser otras, pero en 1633 entró como sustituto suyo en la catedral Joseph Settimio, "...atés que dit Aguilar no serveix dit offici per incapacitat"¹²⁹². Precisamente Marcelo Aguilar cobra por última vez en la capilla del Colegio en octubre de 1631, desapareciendo después definitivamente, lo que corrobora al menos la hipótesis de que cayera enfermo de gravedad. A partir de ese momento no encontramos a ministriles cobrando distribuciones sino muy esporádicamente. En cualquier caso, un apunte de 1646 corroboraría nuestra sospecha de que estas actuaciones ocasionales correspondieran a sufragios¹²⁹³.

4.9.2.7 La familia Settimio en el Colegio

Algunos años después de la desaparición de Marcelo Aguilar, se hace un pago a nombre de Marcelo —lo que podría indicar que se tratara de Marcelo Aguilar—, en el día del aniversario del fallecimiento del Patriarca: "...a Marcelo menestril, y a otro que tañó el Arpa el día de las Honras de nuestro Fundador..."¹²⁹⁴. Dado que en 1636 estaba ya incapacitado, es más probable que Marcelo fuera en realidad Joseph Settimio. Para hacer esta afirmación nos basamos en un error que hemos encontrado en el libro de infantillos: por el apellido inusual, es lógico pensar que Joseph Settimio fuera pariente del compositor y maestro de capilla de Segorbe Marcelo Settimio.

1287 Se deben consultar las hojas semanales de distribuciones que se encuentran en el archivo de la sacristía del Colegio, sin catalogar, años 1623-1631.

1288 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.97r, salario.

1289 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.100v, nombramiento.

1290 José Ruiz de Lihory: *La Música en Valencia*. (1987) pág. 11. Procede del Manual de Consells con fecha 18 de mayo 1619.

1291 Álvaro y Diego Vich: *Dietario valenciano 1619 a 1632* (Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1921).

1292 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol.104r, Joseph Settimio. En el mismo folio hay una orden de 8-jun-1634 por la que se le aumenta el salario en 30 libras.

1293 En la hoja de distribuciones de 22 de diciembre de 1646 se pagan 6 sueldos a Alapont, pensamos que sería Joan, "por Salve votiva".

1294 AD VIII: ACCV *Ministriles* - Marcelo y arpista, recibo 7-ene-1636.

El hermano de Marcelo Settimio¹²⁹⁵, Félix, fue infantilillo del Colegio y en su nombramiento reza: “...entró a servir plaza de infantilillo Juan Felicio Marcelo de Valencia hijo de Marcelo Cetimio librero...”¹²⁹⁶. A la lectura de este texto observamos que Félix, que de adulto firmaba con el apellido Settimio, lo hace de niño con el nombre de su padre, Marcelo. Gracias a este documento sabemos también que Joseph no era el padre, puesto que éste era un librero llamado Marcelo; Joseph era quizá tío del infantilillo y del compositor, puesto que éste tenía a su hermano Félix y otra hermana¹²⁹⁷.

En cualquier caso, pudiera ser que al pasar Joseph Settimio a tocar en 1636 por el Colegio, fuera apuntado por Nicolás Fraix —ayudante de sacristán—, como Marcelo por error, dado que se trataba de un miembro de la conocida familia de Settimio, de la que Felix *Marcelo* había pasado por el Colegio como infantilillo. Hemos visto a menudo la confusión de nombres o utilización incorrecta entre miembros de una misma familia en los recibos y albaranes: éste no está acompañado por recibo firmado, por lo que quizá se hubo de justificar a posteriori, una vez el músico había cobrado y marchado.

Joseph Settimio volvió a tocar ministril y corneta a nuestra capilla durante la Cuaresma del año siguiente y en esta ocasión sí firmó el recibo¹²⁹⁸: era ministril en la catedral desde 1629, ocupando posteriormente la plaza de Marcelo Aguilar¹²⁹⁹. Otro músico que estuvo tocando la corneta en el Colegio en 1637, es Juan Bautista Camirlo¹³⁰⁰, nombrado ministril de la Seo el 10 de mayo de 1638¹³⁰¹ y que en 1645 permanecía aún allí. También en diciembre de 1642 hay dos ocasiones en que se ha de acudir a músicos ajenos a la casa para refuerzos o sustituciones. Si observamos las hojas de salarios de 1647 comprobaremos que al morir Cristóbal Alapont quedaban solamente su hijo Joan y Joachim Falques, por lo que es comprensible que se reclutaran refuerzos¹³⁰².

1295 Marcelo Settimio ha sido estudiado por José Climent Barber: “Un barroco desconocido: Marcelo Settimio” en *Tesoro Sacro Musical*, vol. II (1974) págs. 116-137.

1296 AD IX: ACCV *Asiento Infantillos* fol.12v, 29-dic-1632.

1297 Podemos hacer esta afirmación tras haber consultado el testamento de Félix, que se encuentra en el archivo de la catedral de Valencia, Legajo 638:39: “Último testamento del licenciado Félix Settimio, presbítero enfermero y vicario temporal de la seu de Segorbe... Hago y ordeno mi último postrero testamento y voluntad en y por la forma siguiente: Primeramente, nombro en albacea a Marcelino Settimio presbítero maestro de capilla de dicha seu de Segorbe... Heredero general y universal mío hago y instituyo a dicho Marcelino Settimio presbítero, mi hermano, maestro de capilla de la seu de Segorbe y si aquel faltare y después de la vida de aquel, a Eufrosia Settimio donçella, nuestra hermana, a hacer desta mi herencia a sus francas, y libro voluntades como cosa propia.” Por otro título notarial, Legajo 37:50 de 1656, sabemos que en aquella fecha Félix Settimio aún vivía.

1298 AD VIII: ACCV *Ministriles* Joseph Settimio, recibo 30-abr-1637.

1299 Recibió un aumento salarial en 1634 y otro en 1637. ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito. sig 1631 fol.106r, Joseph Settimio 6-jun-1637.

1300 “...he recibido... por haver tañido la corneta toda la octava del Corpus...” AD VIII: ACCV *Ministriles* Juan Bautista Camirlo, recibo jul-1637 sin día.

1301 ACV, *Salarios 1605-1810*. Manuscrito sig. 1631 fol. 106v, Juan Bautista Camirlo nombramiento 10-may-1638.

1302 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibos 5-dic-1642 / 23-dic-1642 / 11-abr-1647.

4.9.2.8 Andrés Valls, Miguel Sarrión y Jacinto Navarro, últimos instrumentistas del periodo

Aunque al fallecer Cristóbal Alapont en abril de 1647 la crisis instrumental del Colegio fue total, lo cierto es que siempre hubo escasez de instrumentistas en su capilla. El año anterior, 1646, se hizo otro intento de incorporar a la capilla a un corneta que de nuevo resultó efímero: Andrés Valls aparece entre los ministriles el 24 de enero de 1646 y desaparece de la misma manera que llegó en diciembre del mismo año, cobrando algo menos de lo que otros cornetas habían recibido por sus servicios¹³⁰³.

El caso de Miguel Sarrión, casi con seguridad hijo o descendiente de Joan Sarrión, ministril y corneta que abandonó la capilla en 1635, es ciertamente curioso: fue admitido en febrero de 1646¹³⁰⁴, pero el nombramiento no llegó a hacerse efectivo; en diciembre de 1647, volvió a optar al puesto y fue nombrado en plena epidemia de peste¹³⁰⁵. Permaneció en el Colegio hasta septiembre de 1650, con ausencias entre marzo y mayo de 1649 incluidos y de enero a abril de 1650, probablemente motivadas por desacuerdo en el salario, como se observa en AD VIII: Cuadro *Ministriles 2*.

En 1651 el Colegio aún hubo de pagar 5 libras y 2 sueldos para recuperar un bajoncillo de la Capilla que el músico había empeñado: "...cinco libras y dos sueldos las cuales me dio y entregó por cuenta de miguel sarrión corneta del dicho colegio por otros tantos que yo...le tenía prestadas sobre un bajoncillo el qual aviéndose allado ser del colegio le bolví recibiendo la dicha cantidad..."¹³⁰⁶. Esta última noticia de Miguel Sarrión evidencia pues que también tocaba bajones, tan importantes en nuestra capilla.

Precisamente la necesidad de disponer al menos de dos bajones aunado al problema de la enseñanza a los infantillos, trajo a Jacinto Navarro a la casa: había sido infantillo del Colegio, donde llegó en 1614 y quizá pariente de Melchor Navarro, músico de la Ciudad en 1609¹³⁰⁷. En mayo de 1631 había pasado los jueves de Cuaresma tocando el arpa en las completas; el 11 de abril de 1647, fue designado maestro de canto de los infantillos y para el *interim* de ministril y bajón "... con salario de ciento y cinquenta libras esto es setenta libras por servir el interim de bajón, cinquenta libras por salario de menestril, y treinta libras por enseñar de canto a los infantillos con obligación que aya de tocar el bajón en todos los actos que fuere menester tocarle"¹³⁰⁸. Por Pedro Calahorra sabemos que en 1644 estaba en la Seo de Zaragoza como bajonista, comprando un arpa que con seguridad él mismo tocó¹³⁰⁹.

1303 AD VIII: ACCV *Ministriles* Andrés Valls salarios 1646. Compruébese en los cuadros la escasez de ministriles: en 1647 quedaron Joachim Falques, Joan Alapont y Jacinto Navarro.

1304 "...con 60 libras...con cargo de tañer los días de segunda clase y los jueves a la tarde al cerrar el Santísimo." *Determinaciones...* fol. 95. AD VIII: ACCV *Ministriles Prima Mensis* feb-1646.

1305 "...con salario de 50L con obligación de acudir todas las fiestas de primera y segunda clase, y al abrir y cerrar el, Santísimo Sacramento a la letanía todos los jueves". AD VI: ACCV *LiNo* fol.20v, instituido con Francisco Falques en 1644. Ver también AD VIII: *Ministriles* 1646-1650.

1306 AD VIII: ACCV *Ministriles* memorial y recibo 30-jun-1651.

1307 Nombrado el 20 de agosto de 1614. AD IX: ACCV *Asiento* fol. 3v / Cuadros: Infantillos y Maestros Infantillos.

1308 AD VI: ACCV *LiNo* fol.20v.

1309 Pedro Calahorra Martínez: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, n°2. Polifonistas y ministriles* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978) pág.316.

Las tareas que se le encomendaban eran muchas y su pericia debía ser grande, pues en los salarios observamos que la acepción *menestril* es en otras ocasiones la de corneta; por tanto Jacinto Navarro era útil como ministril, como corneta, para los innumerables oficios en los que el bajón era imprescindible, para enseñar canto a los niños y además tocaba el arpa. Tanta ventura no podía durar mucho en el Patriarca y así, según reza al margen de su nombramiento, falleció el 10 de abril de 1648, justo un año después de comenzar a trabajar. La alusión al *interim* nos hace pensar que se dispondría a ordenarse sacerdote, tras lo que hubiera pasado a ser capellán.

4.9.3 Ministriles e instrumentistas 1648-1706

Hemos visto ya que desde sus inicios, el número de instrumentistas en el Colegio era con frecuencia, menor del exigido por el Patriarca o en el límite mínimo; determinados instrumentos con una progresiva incorporación a la práctica musical de las capillas catedralicias, especialmente los de cuerda pulsada y frotada, son raros en nuestra capilla, pues algunos de los músicos de la etapa que abordamos ahora hubieron de comprometerse a tañerlos para suplir su falta, ya que no hubo especialistas contratados.

Del periodo 1606-1647 seguían en el Colegio el sacabuche y bajonista suplente Joachim Falques (1619-1659) y Joan Alapont (1630-1666), ya conocidos. A medida que desaparecen unos músicos y se incorporan otros nuevos, observamos la existencia de nuevas familias de músicos; es el caso de los Sarrió, los Muñoz y los Úbeda. Además de la identificación de los ministriles, en este periodo contamos con muchos de sus nombramientos, consignados en el *Libro de Nominaciones*: aportan valiosa información en lo referente a sus obligaciones en el coro, los instrumentos que tañían y su práctica musical.

4.9.3.1 Bajonistas

El maestro de capilla y vicario de coro procuraron siempre la presencia en plantilla de dos bajones, obligando al sacabuche Joachim Falques a ejercer también de segundo bajón: al fallecer Rafael Barceló en 1647 y Jacinto Navarro en 1648, y estando Miguel Selma sólo entre 1649 y 1656, Falques sería empleado constantemente en el bajón. Francisco Úbeda también fue el único bajón entre 1657-59, hasta que llegó Estevan Muñoz a ocupar el puesto de Joachim Falques, cuya vacante pasaría a ser para un segundo bajón. Al partir Muñoz en 1677, llegó Gabriel Serrano, que permaneció sólo hasta 1680, por lo que Pasqual López, que hasta ese momento había sido ministril, pasó a ser bajonista junto a Francisco Úbeda, ya viejo y enfermo.

Al fallecer Úbeda llegó Miguel Renart en 1683: ejerció de primer bajón junto a Pascual López como segundo, hasta que este pasó a la corneta en enero de 1685. Fue ese año cuando llegó el bajonista Ygnacio Muñoz que partió entre febrero y septiembre de 1687: por ello se mantuvo a Pasqual López tocando el segundo bajón esporádicamente hasta su regreso. Mientras, Gaspar Úbeda, llegado también en 1685, hubo de tocar la corneta cuando López era llamado para el

bajón. No nos sorprende pues el órdago de Ygnacio Muñoz marchando de la capilla en dos ocasiones para mejorar su situación, ya que su trabajo era ingente. Al marchar definitivamente en diciembre de 1693, obtuvo la plaza de bajonista Joseph Carnicer y Pastor. La dirección musical de la capilla procuró pues, que nunca faltaran dos bajones para oficios y misa de las festividades de primera clase, aun siendo en ocasiones difícil de conseguir.

Obsérvese en el cuadro siguiente la alternancia de bajonistas, indicación de nombramiento en el *Libro de Nominaciones* y condiciones del mismo, recordando que este instrumento intervendría en las festividades designadas en el capítulo XXI de las Constituciones, y además, "... que el baxón, a más de los días sobredichos, aya de tañer assí mesmo todos los demás días en que se hiziere el Oficio a canto de órgano, que son los que diremos en el capítulo 40."¹³¹⁰ Estos días eran, además de jueves, viernes y sábados, los de 1ª y 2ª clase.

1310 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) capítulo XXI nº4.

Cuadro 2: bajonistas y sus funciones, 1648-1706

(Para los instrumentistas de los cuadros III.2 y III.3 ver también: 1.Salarios AD VIII: ACCV

Ministriles

2.Nombramientos AD VI: ACCV *LiNo* (foliación en el cuadro)

3.Festividades con ministriles y bajón AD VIII-1 *Festividades con Ministriles*

Nombre	Entra	Sale	LiNo	BAJONISTAS. CONDICIONES DE LA NOMINACIÓN
Miguel Selma capellán	1649	1656	fol.22r	Bajón. Las condiciones del capítulo 21-5, <i>Constituciones de la Capilla</i> : este capellán cobraría de la partida de ministriles, tocando en todos los sufragios indicados en dicho capítulo (Ver AD VIII-1 <i>Festividades con Ministriles</i>). Era subdiácono al entrar, con 30L de salario más 10 de aumento y sacerdote en 1650, bajando a 30L de salario. Fue amonestado.
Francisco Úbeda capellán	1657	1683	fol.28r	Tocar bajón, violón, tiorba y otros instrumentos que sabía tañer, todos los jueves en misa y Completas. No menciona el resto de días con ministriles. El salario de 70L,- de la partida de ministriles-, se aumentaría a 100 si al año hubiere mejorado. Se redujo a 30 al ordenarse sacerdote. AD VI: ACCV <i>LiNo</i> .
Estevan Muñoz	1659	1677	fol.30r	Sacabuche. Salario de 50L que aumentó cuatro veces y alcanzó las 70L. Tocar bajón en lugar de sacabuche siempre que hubiere ministriles. Sustituir al bajón principal, Francisco Úbeda y cuando le ordenare el maestro. Primera mención a entrar en el coro al comienzo del 2º salmo de Sexta para acompañar las varillas. Último sacabuche del Colegio. AD VI: ACCV <i>LiNo</i> .
Gabriel Serrano	1677	1680	fol.30r	Ministril y bajón. Salario de 50L y 55L en 1680. Tañer en nuevas festividades AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.21. Debía aceptar las condiciones de su predecesor AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.30. Tañer bajoncillos tenor o contralto en los fabordones de Vísperas y Completas, respensiones de 1ºs clases, tañer el canto llano para contrapunto y sustituir al bajón principal, Francisco Úbeda.
Paqual López ¹²⁴⁵	1680	1684	fol.71r	Bajón. Había sido ministril de la capilla desde 1677. Salario de 50L con las mismas obligaciones que Serrano (ver arriba y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fols.21 y 30). Pasó en 1685 a ser cometa de la capilla. (Ver apartado ministriles y cometas).
Miguel Renart	1683	1706	fols.73r -v/74r	SEGUNDOS BAJONES SOBRE TODO EN PRIMERAS CLASES. ajón. Ocupa la vacante de Francisco Úbeda, primer bajón. Nominación muy detallada: <u>primeras Vísperas y segundas</u> . 1ª clase: desde el inicio, tocatas de ministriles y cantos llanos. Sexta de 1ºs clases: dar tono y tañer varillas en 2º y 3º salmos. A falta de segundo bajón, atender los dos coros, tocar canto llano y responder al domero. En la misa: tocatas de ministriles en Introito y Alleluia a canto llano o polifónico. Jueves: Pange Lingua a la apertura del Santísimo Sacramento; misa y Completas como 1ºs clases. <u>Primeras Vísperas y segundas</u> , 2ª clase: tañer en el 5º salmo y <i>Magnificat</i> y la salve a fabordón (novedad). En la misa: tocatas de ministriles en introito. <u>Viernes</u> : misa y <i>Miserere</i> solemne. <u>Sábado</u> : llegar antes de finalizar Sexta, dar tono y tañer introito, tocatas, misa de atril y recercada. A la tarde la <i>Salve</i> con ministriles y motete si hubiere. <u>Nocturno</u> : tañer en el responso. <u>Aniversarios</u> : tañer en misa, responso, salmo de Profundis y lo que proceda (Primera vez que se especifica).
Ygnacio Muñoz	1685	1687	fol.75v	Bajón y violón. Salario de 30L y las condiciones de Pasqual López, su antecesor. Éstas son en realidad, las de Gabriel Serrano (AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.21 con nuevas festividades y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.30 con nombramiento de Estevan Muñoz) y consisten en sustituir al primer bajón, acompañar varillas del segundo salmo de sexta en 1ºs clases y otros requerimientos del maestro de capilla. Se despidió el 2-may-1685 y fue readmitido el 16 con aumento salarial de 10L. Marchó en feb-1687, volviendo por oposición al puesto en oct-1687, con 40L y las condiciones de Gabriel Serrano (ver arriba y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fols.67v-68r) además de haber de tañer en las terceras fiestas de Pascuas y cuando el Colegio lo deseara.
Joseph Carnicer y Pastor	1708	1708	fol.86r	Bajón. Salario de 30L y las condiciones de Ygnacio Muñoz (ver arriba y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.79v) así como las de Gabriel Serrano (ver arriba y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fols.67v-68r). En 1702 recibe un aumento de 10L con la condición de que asista en todas las funciones de la capilla, procesión de Octava del Corpus, varillas en todas las Pascuas y sustituir al primer bajón, Miguel Renart. En 1707 promociona a primer bajón tras fallecer Miguel Renart, con las obligaciones de su antecesor (ver arriba y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fols.73r-73v-74r. 110L de salario).

4.9.3.2 Cornetas y ministriles

De los ministriles de este periodo podemos decir, si entendemos que esta acepción hace referencia a la chirimía, que pierden importancia, habiendo a menudo de ocupar puestos de segundo corneta como contrapartida a nombramientos o aumentos de sueldo¹³¹². Es el caso de Jusepe Sariñena: llegó en 1649 y permaneció en la Capilla hasta 1674, habiendo de aceptar el *interim* de corneta además de la chirimía y una buena cantidad de nuevas festividades¹³¹³, en las que habría de tañer pese a que originariamente según las *Constituciones* no eran con ministriles; esta nueva selección de fiestas quedó fijada definitivamente para los instrumentistas de la capilla.

El siguiente corneta llegado a la capilla, fue el capellán Gaspar Úbeda en 1664. Permaneció en el puesto hasta su fallecimiento en 1674, año en que partió Sariñena, por lo que la corneta quedó huérfana de solista, llegando Vicente Espinosa y Úbeda —sobrino de Francisco y Gaspar—, inmediatamente después de marchar Sariñena. Al igual que su tío, con el que coincidió apenas un mes, Vicente Espinosa debería tocar un amplio abanico de instrumentos, entre los que se encontraban los de cuerda pulsada y frotada, lo que indica que no sólo se introdujeron estos instrumentos entre los solistas para tocatas, recercadas y varillas, sino que quizá en ciertas ocasiones la práctica a tres o más coros gozara de un violón en el acompañamiento de uno de ellos.

Entre 1674 y 1684 en que marcha, Vicente Espinosa y Úbeda está solo a la corneta, llegando en ese año Gaspar Úbeda II, último de la saga, como ministril: ejerció el *interim* de corneta mientras Pasqual López cubría la vacante de Vicente Espinosa y Úbeda hasta salir de la capilla en 1687; a su vez Gaspar abandonó el Colegio en 1688, con lo que seguimos viendo un solo corneta en la capilla, dos bajones y un ministril chirimía. Con el nombramiento en 1688 del corneta Joseph Utiel volvemos a la formación de dos bajones, corneta y ministril chirimía. Obsérvense en el cuadro los nombramientos y funciones de ministriles y cornetas, con nuevas exigencias y festividades en la segunda mitad de siglo:

1311 Fue también ministril y corneta, como se puede consultar en el apartado siguiente.

1312 Consúltese AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2

1313 *Determinaciones I...* fol.119. AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 8-jun-1652

Cuadro 3

Nombre	Entra	Sale	LiNo	CORNETAS Y MINISTRILES. CONDICIONES DE LA NOMINACIÓN
Miguel Sarrión	1647	1650	fol.20v	Corneta. Salario de 50L. Obligación de acudir todas las fiestas de primera y segunda clase, y a la letanía de apertura y reserva del Santísimo Sacramento todos los jueves. (Por constitución la Letanía de los jueves era sin ministriles) Tocaba bajones (véase el empeño de un bajoncillo).
Jusepe Sariñena	1649	1674	fol.21r subida salarial	Ministril e interim corneta en 1658. Salario de 60L. En AD VI: ACCV <i>LiNo</i> no se inscribe nombramiento sino aumento salarial en 1653 con la condición de tañer en oficios de nuevas festividades: 1. Que de origen tenían ministriles en la misa, y 2. Que de origen no tenían ministriles ni en misa ni en oficios. Se pueden ver en (AD VIII-1 <i>Festividades con Ministriles</i>).
Gaspar Úbeda, capellán	1664	1674	fols.37r-v	“Corneta, bajón, bajoncillo, chirimía, flauta, guitarrilla violín grande y pequeño y otros instrumentos que sabe tañer”. Fue nombrado sin opositar. Salario de 130L. Habría de tocar los instrumentos mencionados en doblas, aniversarios, estaciones y salves habidas y por haber y en las ocasiones que fuera requerido sin aumento salarial. Se le ofreció capellanía primera pero no le interesó.
Vicente Espinosa y Úbeda	1674 1682	1681 1684	fol.62v fol.72r-v	Corneta y otros instrumentos que supiere tañer. Salario de 48L. Las mismas obligaciones que tenía Sariñena. En oct-1674, aumento salarial de 22L con condiciones: tañer corneta en 1 ^ª s y 2 ^ª s Vísperas, festividades 1 ^ª y 2 ^ª clase; en primeras clases, tañer varillas a hora de sexta, Magnificat, respuestas y salve a fabordón; jueves misa y Letanía al cierre de la custodia; viernes misa y Miserere; sábado misa y salve; y chirimía sólo en Libro de Ministriles si no se le requiriese, así como tañer verso con todos los instrumentos que se le pidiere (Por constitución era sin ministriles la Letanía de los jueves y los viernes en su totalidad). En segundas clases, novedad: salve a fabordón con ministriles. Marchó de la capilla dos meses en 1681 y a la vuelta nuevas condiciones añadidas a las anteriores: asistir a la apertura del Santísimo y al miserere los viernes tras la misa.
Pasqual López	1677	1680	fol.68r	Ministril. Salario de 20L. Obligación de tañer tenor y corneta (por las condiciones se infiere más que meras suplencias) Acudir a hora de sexta en 1 ^ª s clases a tañer varillas en 2 ^º salmo con corneta. Tenor o corneta en Vísperas y Completas 1 ^ª clase, respuestas y canto llano cuando llevara contrapunto. Deberá aceptar nuevas festividades de fol.21r. Entre agosto 1680 y diciembre 1684 ocupa plaza de bajonista.
Máximo Pérez	1680	1680	fol.71r	Ministril. Salario de 30L. Ocupa el puesto de Pasqual López que pasó a bajón en 1680. Obligaciones de Pasqual López como ministril (ver arriba).
Pasqual López	1685	1687	fol.75v	Primer corneta en sustitución de Vicente Úbeda con sus mismas obligaciones (ver arriba) Salario de 100L.
Gaspar Úbeda II	1685	1688	fol.75v	Chirimía. Salario de 15L. Había de tañer los jueves y sábados en los momentos que hay ministriles, así como los correspondientes de las festividades de primera y segunda clase señaladas en <i>Constituciones</i> y AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.21r. En 1688 se le da el puesto de 2 ^º corneta y 2 ^º bajón con diez libras de aumento pero no cumple y marcha ese año.
Vicente Martínez	1687	1739	fol.79v	Chirimía. Suplencias de corneta. Salario de 30L. Obligación de tañer jueves y sábados, festividades de primera y segunda clase y terceras Pascuas.
Joseph Utiel	1688	Tras 1706	fol.80r	Corneta y otros instrumentos. Salario de 60L. Las mismas obligaciones que tenía Vicente Espinosa y Úbeda AD VI: ACCV <i>LiNo</i> fol.72r.

Concluimos pues, que la chirimía va quedando en segundo plano y se procura que los ministriles sean capaces de tañer la corneta para disponer así de dos, bien para suplencias, bien para festividades señaladas. Obsérvese en el cuadro 3 que entre ellos hay músicos capaces de tocar diversos y variados instrumentos. Ello, junto al arpa y los cuatro órganos, nos permite visualizar una capilla musical no excesivamente grande, pero que en sus mejores momentos permitía conjuntos de cuatro coros con sus respectivos acompañamientos, de cuya creación se ocuparon diversos músicos a final de siglo. Algunos de los instrumentistas de la capilla eran además, o llegaron a serlo, presbíteros; desde el caso de Rafael Barceló, en que prevaleció la prohibición de nombrar a capellanes instrumentistas reflejada en las *Constituciones*, se abordó el asunto con sumo cuidado y por ello veremos que en esta etapa recibieron su salario de la partida de ministriles, tal y como ordena el capítulo XXI de las *Constituciones* de la capilla. A continuación enumeramos los ministriles que fueron llegando a la capilla, siendo dos los que se unirían a Joachim Falques, Joan Alapont y Miguel Sarrión en 1649.

4.9.3.3 El capellán Miguel Selma y Jusepe Sariñena

Al fallecer Jacinto Navarro en abril de 1648, fue sustituido por Miguel Selma¹³¹⁴, subdiácono bajonista admitido como capellán segundo con 30 libras de salario el 8 de abril de 1649¹³¹⁵, “... con las obligaciones de Jacinto Navarro según el capítulo 21 n^o5”¹³¹⁶. El capítulo mencionado es el correspondiente a los ministriles de las *Constituciones*, e indica que el salario de todo el conjunto no excedería las 300 o 350 libras anuales, aunque la distribución de las mismas quedaría al arbitrio de los electores, “...según la habilidad que tuvieren,... comprendido en ellas el baxón. Los quales Menestriles han de servir por el dicho estipendio, en todos los sufragios que en este capítulo havemos dicho.”¹³¹⁷

Esta indicación es relevante, pues da a entender que Selma, por ser subdiácono, cobraba con los demás capellanes, pero en realidad su salario procedía de la partida de los ministriles: era pues un capellán ministril y por ello veremos que en estos años el grupo solía tener solamente tres músicos, que junto al bajón hacía cuatro, pocos si nos atenemos a las *Constituciones*. Se evitaba así un conflicto similar al que hubo con Barceló, fallecido en 1647. Alrededor del 15 de

1314 Se trata del conocido compositor y maestro de las sedes de Segorbe y Barcelona, Miguel Selma (Valderribes, 1622 – Barcelona, 1667).

1315 En realidad se había incorporado en enero. Además de quedar indicado en el nombramiento, Selma recibió pocos días antes de ser nombrado 4 libras “...que el Colegio a determinado se le den por una vez por aver asistido en la capilla muchos días y tocado el bajón y en particular toda esta semana santa...”. AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 3-abr-1649. En él se indica que era subdiácono.

1316 AD VI: ACCV *LiNo* Nominación 8-abr-1649 fol.22r y margen izquierdo. En dicho cap. 21 n^o5 no se menciona en el nombramiento de Navarro.

1317 Los sufragios privados instituidos posteriormente se pagarían aparte, como se indica en el cap. XXI de las *Constituciones* referente a los ministriles.

julio de 1650 ya era sacerdote y capellán primero.¹³¹⁸ En 1653 provocó un altercado al pedir explicaciones sobre una marca en momento y tono inadecuado:

“...tomóle Zelma dela manga dela sobrepelliz y detúvole y con un poco que tiró el braço el Vicario de Coro dexó la manga Zelma ... començó Mosén Zelma ha darse golpes en los pechos con la mano y levantada la voz diziendo que era digno de crédito, la gente que estava en la iglesia, que asta entonces no se avía dado acato se bolvió ... Replicó Mosén Zelma con el rostro amarillo colérico y los labios morados, diziendo [“]lo que ha de hazer es aiustarme la semmana...”¹³¹⁹

La razón de la marca era “...por aver miércoles a 15 de dicho mes baxádose del Coro alas secretas començado el himno y en ellas estado todo el Magnificat y antífonas y oraciones que fueron tres, razando y hablando con Felipe Peña contralto”¹³²⁰. Selma permaneció en la capilla hasta finalizar la segunda tercia de 1656 en que pasó a desempeñar el magisterio de la catedral de Segorbe; en 1664 ganó por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Barcelona, donde falleció en 1667.

El ministril Jusepe Sariñena llegó a la capilla en noviembre de 1649, aunque en abril había estado ya tocando la corneta¹³²¹; no se incluye su nombramiento ni oposición en el *Libro de Nominaciones*, pero sí diferentes aumentos y gratificaciones que pueden consultarse en AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2. En 1653 recibió una gratificación junto a Joan Alapont con la condición de que asistieran a tañer en festividades —especificadas en la determinación—, en las que por constitución no había ministriles hasta ese momento¹³²².

Unos años más tarde, en 1658, se le dio el *interim* de corneta con 20 libras hasta que Alapont sanase de sus achaques o “...el Colegio proveiere quien la tañere”¹³²³, en cuyo caso perdería las mencionadas 20 libras. En 1659 enfermó y fue sustituido consecutivamente por Vitoriano Molla, Gaspar Úbeda¹³²⁴ y en diciembre de nuevo por Vitoriano Molla. Desapareció el 2 de marzo de 1674.

1318 “A Miguel Selma bajón los 2 meses 15 días a 30L al año que montan 6L 5S y el un mes y 15 días a 40L al año monta 5L...11L 5S”. AD VII: ACCV *Capellanes* II-1650 y subsiguientes.

1319 *Correcciones delos ministros dela Capilla Y Colegio de Corpus Christi 1608 - 1742* fol. 32r [Sign. ACC-AR/3-183h] en AD VII: ACCV *Capellanes* Selma 1653.

1320 Ídem. Felipe Peña era un contralto que también fue amonestado, como sabemos.

1321 “A Jusepe Sariñena...por aver tocado la corneta conlos menestriles desta santa casa...1L” (AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 4-abr-1649. Transcrito J. Sariñena en María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.108.

1322 Ello se puede comprobar fácilmente acudiendo al AD VIII-1 *Festividades con ministriles* en el que se especifican las festividades con ministriles.

1323 AD VI: ACCV *LiNo* 1-ene-1658 fol.29r.

1324 “...por aver tañido la corneta víspera ydía dela Presentación de la madre de Dios, 1L 12S”. AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 28-nov-1659. Esta festividad celebraba la misa con ministriles pero no figura en las *Constituciones* entre las festividades de la Virgen en cuya víspera y día se tocara la salve con ministriles, tal y como podemos comprobar en AD VIII-1 *Festividades con ministriles*.

4.9.3.4 La familia Úbeda, capellanes músicos y Estevan Muñoz. Instrumentos de cuerda frotada en la capilla

Francisco Úbeda era un bajonista de cuya familia hemos identificado cinco músicos: tres capellanes —uno de los cuales, Vicente, estaba en la catedral—, y posteriormente dos ministriles, sobrinos de los anteriores, llamados Vicente y Gaspar como sus tíos. Francisco Úbeda concurrió a las oposiciones el 25 de marzo de 1657, y la nominación desvela las habilidades del músico:

“...por tocar el bajón, servir de menestril tocar el violón, tiorba y demás instrumentos que sabe tañer, y tocar, entendiendo que lo ha de hazer sin réplica todos los jueves que en la Capilla fuere menester, a disposición del vicario de coro ofreciéndole el Colegio que si dentro de un año estuviere más mejorado a conocimiento de mossén Marcos Pérez, maestro desta capilla, le añadiré 30L que sobre las 70L que ha de tener de presente...”¹³²⁵

Esta es la primera ocasión en que se mencionan instrumentos de cuerda frotada y pulsada en la capilla¹³²⁶. A ello se añadía la obligación de tocar el bajón o ministril en todas las doblas antiguas o futuras y se limitaba el cobro de dicho salario hasta ser ordenado, en que ascendería a capellán primero con las mismas obligaciones de Selma, que además cobraba su salario de la partida de ministriles. Ello sucedió en 1664¹³²⁷, siendo la vacante ocupada por su hermano Gaspar. Entre 1656 y 1659 acude otro de sus hermanos, Vicente, a ayudar durante los jueves de Cuaresma. Vicente Úbeda era corneta y estaba en la catedral, donde ingresó con cierta polémica:

“Provisión: De la capellanía de Tiple, vacante por muerte de Benito Monterde Músico tiple, la hizo el Cabildo en Vicente Úbeda Corneta mayor en 23 de enero 1655. Protocolo fol.223 y á esta Provisión disintió el canónigo Don Balthasar de Blanes por entender, que semejantes capellanías estaban Instituidas para músicos de voz, y no para cornetas.”¹³²⁸

Francisco Úbeda permaneció en el Colegio hasta su fallecimiento en julio de 1683¹³²⁹. En el mismo grupo se encuentra Estevan Muñoz, nombrado el 18 de diciembre de 1659 con obligación de “...tañer el bajón en lugar de sacabuche con los menestriles siempre que los hubiere conforme Constitución”¹³³⁰. Ello evidencia la preferencia que la capilla tenía por un segundo bajón para la música a dos y tres coros, especialmente en festividades de primera clase, confirmada con la condición impuesta de sustituir al bajón principal Francisco Úbeda, tañéndolo cuando le

1325 Capellán 2º. AD VI: ACCV *LiNo* 1-mar-1657 y 25-mar-1657 fol. 28r y AD VIII: Cuadro- *Ministriles* 2. Nominación citada parcialmente en María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: IVM, 2007) pág.109.

1326 En el capítulo V analizaremos la música escrita desde esta época,- por tanto de Marcos Pérez y otros contemporáneos-, para estos instrumentos.

1327 AD VI: ACCV *LiNo* nominación de 10-ene-1664 fol.34v.

1328 Juan Pahoner: *Especies Perdidas*. Manuscrito sig. ACV leg. 677/8, pág. 245. Juan Pahoner (1700-1781), hacia 1748, recopiló en este trabajo numerosos documentos de protocolos, actas y demás asuntos referentes al gobierno de la sede valentina, hoy desaparecidos.

1329 AD VII: ACCV *Capellanes* Primera y segunda tercia 1683.

1330 “... y en todas las ocasiones que se le ofreciere al Colegio...” AD VI: ACCV *LiNo* 18-dic-1659 fol. 30r.

ordenara el maestro para dar solemnidad al oficio. También habría de "...estar en el coro al empezar el segundo psalmo de sexta para acompañar las varillas que se hechan en los verços de dicha hora"¹³³¹, los jueves, novedad que fue explicada en el capítulo 2. También hay referencias numerosas al uso de bajoncillos en la capilla, lo que permite comprender la constante presencia de al menos dos intérpretes.

Estevan Muñoz procedía de la catedral, donde había sido acólito¹³³². Fue muy apreciado por los Colegiales, recibiendo varios aumentos hasta alcanzar las 20 libras más en ocho años, lo que constituye una rareza en el Colegio¹³³³, del que marchó el 6 de septiembre de 1677.

En 1664 llega el corneta Gaspar Úbeda, hermano de Francisco y también notable músico, a juzgar por el nombramiento de capellán segundo sin que el plazo de los edictos hubiere concluido ni realizara oposición alguna¹³³⁴, pues se consideró que era beneficioso para la capilla. Para ello los colegiales se ampararon en el capítulo 65 de las *Constituciones*. Al igual que en el nombramiento de Francisco, en el de Gaspar se mencionan los instrumentos que sabía tocar: "...música de corneta, chirimía, violín y otros instrumentos músicos que tañe Mossén Gaspar Úbeda Diácono..."¹³³⁵.

A continuación se le adjudica un salario de 130 libras que aumentarían al año siguiente en 20 libras más, un total de 150 libras nunca visto en muchos años en la capilla para ninguna voz y aún menos un instrumentista¹³³⁶; sin embargo podemos comprender los emolumentos si atendemos a las condiciones que aceptaba con la plaza "...que aya de tañer la corneta, bajón, bajoncillo, chirimía, flauta, guitarra violín grande y pequeño y otros instrumentos que sabe tañer..."¹³³⁷. En ningún caso se menciona el capítulo XXI de las *Constituciones* en lo referente a los emolumentos como en el caso de Selma, aunque si observamos los salarios de los ministriles concluimos que era de dicha partida que se detraían, como en los casos anteriores.

En 1669 se acordó fijar edictos para una capellanía primera de corneta pero finalmente no se hizo, "...porque el motivo con que se sacaron fue para asçender a Mossén Gaspar Úbeda corneta a Capellán Primero y por no darle el Colegio el salario que pedía le pareció al dicho Mossén

1331 Ídem. Nominación citada por María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.109.

1332 "...por aver tocado el baxón quatro días enesta capilla... 1L 12S". AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 11-dic-1659.

1333 Véase AD VIII: Cuadro *Ministriles* 2.

1334 AD VI: ACCV *LiNo* edictos y nombramiento 2-oct-1664 fol.37r. En la Prima mensis de octubre consta esta decisión: "... se fixasen edictos para una capellanía segunda... para poder proveher a Mossén Gaspar Úbeda diacono, atento su abilidad... que no proveiéndole en dicho día de 2 de Octubre se acomodaria en la Iglesia Mayor..." *Determinaciones...* fol.227. AD VII: ACCV *Capellanes* Prima mensis-oct-1664.

1335 Ídem.

1336 En 1664, entre los capellanes músicos sólo tenían mejor salario el maestro de capilla Hinojosa y el domero, aunque evidentemente Úbeda era capellán segundo y tenía menos distribuciones, además de no tener derecho a casa. A partir de 1665 su sueldo se iguala al de Hinojosa, siendo ambos los más altos de la capilla. AD VII: ACCV *Capellanes* Salarios 1665-1674.

1337 AD VI: ACCV *LiNo* fol.37v Edictos y nombramiento 2-oct-1664. Citado por María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.109.

Gaspar no le era de más conveniencia...”¹³³⁸. Gaspar permaneció en la capilla hasta su muerte en mayo de 1674. Poco antes se había nombrado como ministril —este no era capellán—, a Vicente Espinosa y Úbeda, sobrino de los precedentes.

4.9.3.5 Vicente Espinosa y Úbeda, Gabriel Serrano, Pasqual López y Máximo Pérez

Jusepe Sariñena desapareció el 2 de marzo de 1674 y ese mismo mes ya estaba Vicente Espinosa y Úbeda, sobrino de Gaspar y Francisco y cuarto miembro de la familia, como ministril para ayudar y sustituir a su tío Gaspar, que falleció poco después¹³³⁹, con las mismas obligaciones de tañer la corneta y otros instrumentos, en festividades de primera y segunda clase y con las festividades que se exigieron a Sariñena¹³⁴⁰. En octubre de ese mismo año 1674 recibió un aumento a cambio de algunas obligaciones, como asistir con las varillas en hora de sexta, pero así como el bajón las acompañaba¹³⁴¹, la corneta las tocaba, como se desprende de la información de sus funciones en el cuadro nº XI *Cornetas y Ministriles*. Además, en las *Constituciones* no estaba contemplado el uso de instrumentos en todas las Vísperas, ni en la misa de los viernes, como se observa en el capítulo II y en AD VIII-1: *Festividades con Ministriles*.

Hay dos referencias a la música instrumental, la primera indicando que “...siempre que se le encomendare verso le haya de tañer con la corneta y si sele encomendare con cualquier otro instrumento le haya también de tañer”¹³⁴², y otra prohibiéndole tañer la chirimía salvo en el libro de ministriles. Este instrumento comienza a ser relegado, probablemente a favor no sólo de la corneta, sino también de otros instrumentos. Otra indicación relevante hace referencia a tocar en la Salve a fabordón en las segundas clases, ya que según constitución, debía ser a canto llano, con órgano e infantillos, por lo que esto constituye una novedad, pues correspondía a las de primera clase.

Vicente Úbeda debía ser un músico muy hábil, como su tío Gaspar y pronto su salario debió parecerle corto, porque marchó de la capilla durante los meses de noviembre y diciembre de 1681. Quizá fue una estrategia de presión, porque el 29 de enero de 1682, fue nombrado de nuevo y de nuevo hubo de aceptar tareas no incluidas hasta entonces a cambio de un aumento de 25 libras anuales. Permaneció en la capilla hasta octubre de 1684.

Mientras tanto, Joan Alapont y Estevan Muñoz desaparecieron en agosto y septiembre de 1677 respectivamente, por lo que ese año llegaron a la capilla Gabriel Serrano en septiembre y Pasqual López en noviembre. Serrano fue nombrado como bajón y ministril¹³⁴³, con las condiciones

1338 AD VI: ACCV *LiNo* fol.59v.

1339 AD VI: ACCV *LiNo* fol.62v, nominación 15-mar-1674.

1340 AD VI: ACCV *LiNo* fol.21r.

1341 AD VI: ACCV *LiNo* nominación Estevan Muñoz 18-dic-1659.

1342 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 64v nº1, determinación prima mensis-oct-1676. No se incluyó en el *Libro de Determinaciones*.

1343 AD VI: ACCV *LiNo* fols.67v-68r, nominación 16-sep-1677. Llegó exactamente el 16 de septiembre. AD

de los folios 21, referente a las nuevas festividades con instrumentos y fol.30 del *Libro de Nominaciones*, nombramiento de su predecesor Estevan Muñoz¹³⁴⁴. Habría de tocar todos los fabordones de Vísperas y Completas, sin importar festividad, respensiones en las primeras clases y tañer el canto llano "...siempre que se hubiera de echar contrapunto"¹³⁴⁵. A pesar de un aumento de cinco libras en 1680, marchó de la capilla ese mismo mes de junio.

Así mismo, Pasqual López entró como ministril el mismo año, con obligación principal de "tañer tenor"¹³⁴⁶, entendemos que chirimía, aunque los colegiales no perdieron ocasión de asegurarse sus servicios extras en cuanto recibiera el primer aumento tocando la corneta en suplencias y siempre que se le requiriera; reiteraban las exigencias hechas a sus antecesores, apuntadas en los folios 21 y 30 del *Libro de Nominaciones*.

En agosto de 1680 pasó a ocupar la plaza de bajonista segundo que Gabriel Serrano había dejado vacante en junio, hasta diciembre de 1684, pues en enero de 1685 pasó a ocupar la vacante de Vicente Espinosa y Úbeda en la primera corneta¹³⁴⁷ con las mismas obligaciones de éste, reflejadas en el fol.72 del *Libro de Nominaciones*, que se pueden consultar también en el cuadro XI *Cornetas y Ministriles*. Poco antes de su marcha, hubo de suplir de nuevo las faltas de bajón, recibiendo una gratificación por ello, "...como por ser el instrumento de la corneta el que merece maior remuneración, por ser el más fuerte y pesado de todos"¹³⁴⁸. Pasqual López permaneció en el Colegio hasta octubre de 1687. Precisamente ese año fue sustituido también en el conjunto de músicos de la Diputación, a la que había pertenecido desde el fallecimiento de Vicente Castillo en 1681¹³⁴⁹, lo que nos hace pensar que falleció.

El último ministril del grupo es Máximo Pérez, que llegó en septiembre de 1680 para cubrir la vacante de ministril que Pascual López dejaba al pasar al puesto de Gabriel Serrano, quien había marchado en junio de ese año; por ello, asumía las obligaciones del primero¹³⁵⁰. Nada más podemos decir, ya que marchó en diciembre del mismo año.

VIII: ACCV *Ministriles* Salarios sep-1677.

1344 AD VI: ACCV *LiNo* fol.30r, 18-dic-1659.

1345 AD VI: ACCV *LiNo* fols.67v-68r, 16-sep-1677.

1346 AD VI: ACCV *LiNo* fol.68r, 4-nov-1677.

1347 AD VI: ACCV *LiNo* fol.75v, 1-ene-1685.

1348 *Determinaciones...* fol.42v. AD VIII: ACCV *Ministriles* 1687.

1349 Según se desprende de la documentación ARV. GENERALITAT.PROVISIONS 3.225 [1681] s/n y [1687] 293r-293v, aportada por Pablo Pérez García: *Moradas de Apolo. Palacios, ceremoniales y academias en la Valencia del Barroco (1679-1707)* pág. 296. La Diputación es el nombre que recibe la sede consistorial de la Ciudad.

1350 AD VI: ACCV *LiNo* fol.71r, nominación de 7-sep-1680.

4.9.3.6 Miguel Renart, Gaspar Úbeda II, Ygnacio Muñoz, Vicente Martínez y Joseph Utiel (1683-1688)

Este grupo de músicos llega entre 1683 y 1688. Según el *Libro de Nominaciones*, el bajonista Miguel Renart era presbítero¹³⁵¹, aunque dudamos de ello porque entró en el grupo de músicos y nunca fue capellán del Colegio. Ocupó en septiembre de 1683 la vacante de primer bajón, por fallecimiento Francisco Úbeda. Su nombramiento resulta de gran interés por especificar tareas hasta entonces no reflejadas documentalmente; se pueden consultar en el cuadro X *Bajonistas*, pero deben ser leídas detenidamente en AD VI: ACCV *LiNo* fols. 73r-v y 74r.

Renart debía ser muy buen músico para lograr cerrar un acuerdo con 90 libras de salario, que además se fue incrementando¹³⁵². Es elocuente la determinación de 1697: "...conlo puntual que desempeña su habilidad: En atención delo qual queriéndole consolar sobre merecerlo..."¹³⁵³. Los salarios de los ministriles eran minúsculos y la vida de los músicos en aquel entonces pobre y precaria, lo que les obligaba a buscar trabajo en otras capillas; imaginemos las horas que debían pasar corriendo de una capilla a otra a lo largo del día. Renart, pese a tener un salario notablemente superior a la media de los instrumentistas, así lo manifestó en 1700: "... a diesiocho haños que sirve ha esta Real Capilla siendo puntual aunque muy pesada állase presiado el acudir después a otra Capilla y con todo este trabaxo no tiene qué comer le motiva a ser molesto a Vuestras Señorías le consuelen en aumentarle el salario..."¹³⁵⁴. Como respuesta, simplemente se le concedieron 4 libras *pro una vice*. Sabemos por los salarios que falleció el 9 de diciembre de 1706, aunque en el *Libro de Nominaciones* constan los días 3 y 9¹³⁵⁵.

Dos años después de Renart, en 1685, llegó Gaspar Úbeda II al Colegio, quinto músico de la familia Úbeda, sobrino o quizá sobrino nieto de Francisco y el primer Gaspar, ambos capellanes ya fallecidos; no sabemos si sería hermano, primo o incluso hijo de Vicente, que había abandonado el Colegio el año anterior. En el Patriarca hubo pues cuatro Úbeda, siendo el quinto Vicente, capellán de la catedral desde 1655.

Gaspar Úbeda fue nombrado ministril el primero de enero de 1685, junto a Ygnacio Muñoz, con función de chirimía, instrumento de poca consideración frente a la corneta¹³⁵⁶. Por los detalles del nombramiento, pensamos que se trataría de un músico joven y quizá inexperto, al que no se le atribuyeron más que las funciones estipuladas para los ministriles en las *Constituciones*

1351 AD VI: ACCV *LiNo* fol.73r margen izquierdo, nominación de 2-sep-1683) Sin embargo, en el libro de infantillos aparece en 1708, ya fallecido Renart, su hijo Matheo en *Asiento de los infantes...* pág.48.

1352 En la *prima mensis* oct-1686 se le dieron 10 libras de aumento, 6 libras más en la de jul-1696 y 4 libras más en la de nov-1697, llegando así a las 110 libras anuales. Está consignado en AD VI: ACCV *LiNo* Nominación de 2-sep-1683 fol.74r, márgenes izquierdo e inferior y *Determinaciones II...* fol.38v en AD VIII: ACCV *Ministriles* prima mensis-oct-1686.

1353 *Determinaciones II...* fol.132v en AD VIII: ACCV *Ministriles* Prima mensis-nov-1697.

1354 AD VIII: ACCV *Ministriles* Súplica y determinación 1-jul-1700. En AD VIII: Cuadro *Ministriles 2* se encuentran los detalles de sus súplicas.

1355 "...por diez días del mes de Deziembre haviendo muerto en 9". AD VI: ACCV *LiNo* fol.74r márgenes izquierdo e inferior, 3-sep-1683.

1356 AD VI: ACCV *LiNo* 1-ene-1685 fol.75v. Ver cuadro XII *Cornetas y Ministriles*.

y quizá las nuevas festividades. Aunque ya se había mejorado su escaso salario, en mayo de 1687 los colegiales perpetuos le concedieron 10 libras de aumento “...con obligación de haver de tañer además dela chirimía (que era desu obligación) la corneta todoslos días que Pasqual tañesse el segundo Bajón y servir conlas obligaciones de segundo corneta”¹³⁵⁷.

Parece obvio que la sobrecarga de tareas no compensó al músico el aumento, que suponía un salario total de 30 libras anuales, muy por debajo de sus colegas; vemos de nuevo a los colegiales perpetuos utilizar ventajosamente los requerimientos de un músico, pero esta vez Gaspar Úbeda, quizá muy joven y con todo el futuro por delante, prefirió buscar mejores horizontes: “... que las diez libras de salario que havían ofrecido enla prima mensis inmediata a Gaspar Úbeda nose le Librassen, pues haviéndole dado noticia dela deliberación, opor no poder opor no querer no cumplía conla obligación de segundo corneta que era el cargo por elqual selas havían dado.”¹³⁵⁸

Probablemente la magra remuneración aunada al exceso de trabajo, le llevaron a ignorar el acuerdo precedente para abandonar la capilla en agosto de 1688. Aunque no hemos encontrado su nombre completo en ningún documento, por las fechas podría tratarse del maestro de capilla y compositor Gaspar de Úbeda y Castelló, que aparece en la colegiata de Jerez (Cádiz) en 1701, pasando ese año al magisterio de la catedral de Cádiz, donde permaneció hasta 1710 en que fue llamado a cubrir el mismo cargo en la catedral de Sevilla, hasta su fallecimiento en 1724. Gaspar de Úbeda se ordenó sacerdote ya en Sevilla, en 1712. En el inventario del Colegio de 1747 hay diez obras suyas, ocho de las cuales todavía se conservan en el archivo¹³⁵⁹.

El siguiente músico, Ygnacio Muñoz, —quizá pariente de Estevan Muñoz—, ya había pasado por la capilla entre la Virgen de agosto y el 2 de septiembre de 1683¹³⁶⁰. El 1 de enero de 1685 fue admitido como segundo bajón y sustituto del primero, ya que Pascual López había pasado a ostentar el puesto de primer corneta; como su predecesor, mantendría las obligaciones de Gabriel Serrano¹³⁶¹. En el mismo nombramiento de 1685, se informa de su despedida momentánea¹³⁶², a la que los colegiales respondieron:

“... no obstante que Ignacio Muñoz segundo Bajón se había despedido por que no le havían augmentado el salario determinaron se reeligiese si se contentava enque sele añadiessen diez libras

1357 *Determinaciones II...* fol. 45r en AD VIII: ACCV *Ministriles* 12-jun-1687.

1358 *Determinaciones II...* fol. 45r en AD VIII: ACCV *Ministriles* jun-1687.

1359 José Climent: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana II*. Colegio de Corpus Christi Patriarca (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984) págs.778-779.

1360 “... por haver assistido 19 días tañendo el baxón atodas las funciones eclesiásticas mientras no se ha provehido la plaça de baxón y por determinación del Colegio a 6S cada día, 5L 14S”. AD VIII: ACCV *Ministriles* recibo 3-sep-1683.

1361 AD VI: ACCV *LiNo* 1-ene-1685 fol.75v. Además, reenvía al nombramiento de Gabriel Serrano, cuyo nombramiento envía al folio 21 en que se enumeran las nuevas festividades con instrumentos, así como al folio 30 con el nombramiento de Estevan Muñoz de 1659. Se encuentra junto al primero de Pascual López, ambos en los folios 67v-68r.

1362 “En 2 de Mayo 1686 se despidió el sobredicho y en 16 de dicho le bolvieron a elegir con 40L de salario y las mesmas obligaciones”. AD VI: ACCV *LiNo* 1-ene-1685, anotación de 1686.

de salario que entre todas harían la suma de quarenta libras. Admitió este salario el dicho Ignacio y fue reelegido en 16 días de dicho mes de mayo...”¹³⁶³

Así pues, este músico lanzó un órdago al Colegio, como ya hiciera Vicente Úbeda en 1681. Muñoz volvió a marchar en febrero de 1687, pero se convocó una plaza de segundo bajón a la que se presentó. Su examen oposición es uno de los que se conservan en el archivo del Patriarca y fue publicado por Joaquín Piedra, por lo que aquí nos limitaremos a analizarlo.

El examinador fue el conocido capellán Pedro Oliver y a la oposición concurren Ygnacio Muñoz y Carlos Mira, músico que veremos ayudando a los ministriles de nuestra capilla en diferentes ocasiones. La oposición consistió en varios ejercicios en los debían comenzar identificando el tono de un *introito* gregoriano, que habían de tocar y seguidamente transportar un tono ascendente, “... advirtiéndole a Muñoz se ajustase al cantor...”¹³⁶⁴.

El transporte era parte de las oposiciones a organista y consiguientemente debía ser perceptivo entre los ministriles, puesto que la movilidad de los cantores en las capillas obligaría a esta práctica para poder atribuir a diferentes tesituras el canto llano, fabordones, varillas y contrapunto. Oliver enfatiza sobre la necesidad de contratar músicos hábiles en el transporte y también capaces de modificar la afinación siguiendo a los cantores: “... es muy contingente que los músicos o se bajen o se suban, y es necesario que el bajón pueda y sepa suplir estas faltas *con el pecho* y así propio si al Maestro le parece cantar un punto alto o bajo...”¹³⁶⁵.

Tras la práctica cantollanística, se pasó a examinar el canto de órgano, habiendo de interpretar “... el primer Kyrie a compás mayor por natural, el Christe un punto alto y el otro Kyrie un punto bajo del natural...”¹³⁶⁶, lo que significa que el músico habría de transportar bajando dos tonos entre el Christe y el Kyrie, para mayor dificultad. También se valoró la pericia técnica de los opositores combinada con la lectura a vista, habiendo de tañer un bajo que se sacó “... de una resercada y la tañó Ygnacio Muñoz muy bien. Carlos Mira la tañó mal errándose muchas veces, no sé si es falta de destreza, o falta de vista a que el dicho lo achaca”¹³⁶⁷. La oposición finalizó con la repentización de un verso solista acompañado de órgano. En todos los casos fue Muñoz el mejor valorado y por ello nombrado en octubre de 1687¹³⁶⁸.

1363 *Determinaciones II...* fol.35r en AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 11-may-1686.

1364 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” AM Vol. XXIII (1968) pág.27. El documento citado por el autor se encuentra en ACCV, *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación.

1365 Ídem. (ACCV, *Músicos de la Real Capilla. Exámenes, informes, etc.* Sig. I.6.8.89 sin foliación). La expresión en cursiva *con el pecho*, hace referencia a la modificación de la entonación del instrumento mediante la entrega de aire, para seguir a los cantores que puedan modificar la afinación ascendente o descendientemente de manera involuntaria.

1366 Ídem.

1367 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” AM Vol. XXIII (1968) pág.27.

1368 AD VI: ACCV *LiNo* Nominación 16-oct-1687. También se puede comprobar en AD VIII: ACCV *Ministriles* Salarios.

Es en 1693 cuando este músico nos proporciona otra interesante novedad, pues recibió 3 sueldos "...por tañer el violón en el entierro de Christo"¹³⁶⁹. Hablaremos más adelante de esta celebración, introducida tardíamente en el Colegio, pero aquí confirmaremos que esta fue la primera vez que vemos un pago por tocar instrumentos de cuerda en la capilla y se encuentra en el gasto menudo, no entre los recibos. Ignoramos si la razón es que se trató de un acto aislado o Muñoz tocaba regularmente el violón en lugar del bajón, porque en su nombramiento no hay mención alguna al respecto. Este bajonista desapareció del Colegio en diciembre de 1693.

Vicente Martínez es, por cronología, el penúltimo de este grupo, llegado tras la marcha de Gaspar Úbeda, en octubre de 1687, con las mismas obligaciones: "...tañer la chirimía...con obligación de tañer jueves, sábados y todos los días de primera y segunda clase y las terceras fiestas de Pasquas y siempre que se le ofreciere al Colegio"¹³⁷⁰. Observamos que se requiere al corneta para la misa de los viernes, pero no a la chirimía.

Vicente Martínez opositó el mismo día en que Ygnacio Muñoz lo hiciera para su segunda estancia en el Colegio; la descripción de Pedro Oliver es más escueta para este ministril, pero aun así explica que tocaba bien la chirimía y razonablemente la corneta, con lo que "... a falta del principal corneta puede suplir y suplirá muy bien cualquier falta"¹³⁷¹, cosa que hizo durante más de veinte años sin recibir gratificación ni aumento hasta elevar una súplica en 1710¹³⁷². Entre enero y junio de 1688 en que llegó Joseph Utiel, hubo de ejercer el *interim* de corneta¹³⁷³. Vicente Martínez falleció el 23 de abril de 1739¹³⁷⁴.

Cerramos esta rápida sucesión de músicos, cinco en cinco años, con el ministril y corneta Joseph Utiel, procedente de la parroquia de San Martín, nombrado en junio de 1688 con las obligaciones de Vicente Úbeda¹³⁷⁵, tras suplir la corneta durante casi dos meses en actos sueltos a la manera de un periodo de prueba. Se trataba pues, de un músico de buenas habilidades que podía asumir diversas responsabilidades, tocando chirimía y corneta.

En noviembre de 1689 los colegiales le mostraron su satisfacción aumentándole 10 libras su salario "...atento a lo bien que ha servido en los dos años que está en la Capilla y lo mucho que ha adelantado en su habilidad"¹³⁷⁶. Esta observación deja entrever que Utiel debía ser un músico joven e inexperto pero con potencial y que satisfizo las expectativas del maestro de capilla, lo que le proporcionó diversas gratificaciones. Utiel permanecía en la capilla en 1706, año en que se detiene nuestro estudio.

1369 AD VIII: ACCV *Ministriles* Gasto menudo 20-mar-1693.

1370 AD VI: ACCV *LiNo* nominación 16-oct-1687 fol.79v.

1371 Joaquín Piedra: "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)" AM Vol. XXIII (1968) pág. 27.

1372 AD VI: ACCV *LiNo* prima mensis-feb-1710 fol.106r. Detalles en AD VIII: Cuadro Min 1-2.

1373 *Determinaciones II...* fol. 50v en AD VIII: ACCV *Ministriles* Determinación 10-ene-1688. Por tanto habría de acudir a tocar viernes por la mañana.

1374 AD VI: ACCV *LiNo* fol.106r Prima mensis-feb-1710 nota al pie.

1375 AD VI: ACCV *LiNo* fol.80r, 10-jun-1688. Obligaciones de Úbeda en el fol.72. Véase en AD VIII: Cuadros Min 1-2, que estuvo ya en 1687 y 1688 tocando la corneta en numerosos actos sueltos.

1376 *Determinaciones II...* fol. 64r en AD VIII: ACCV *Ministriles* Deter prima mensis-nov-1689.

4.9.3.7 Joseph Carnicer y Pastor, último bajonista del Colegio en el siglo XVII

Este bajonista ya había pasado por la capilla en 1692¹³⁷⁷, siendo examinado por Valero Barrachina quien aprobó a los dos aspirantes, pero dejando el primero a Carnicer "...por aver tañido el dicho Jusepe el verso mejor, y el contado ser más granado, y más ágil..."¹³⁷⁸. Así, fue nombrado segundo bajón de la casa el 21 de enero de 1694 "...con todas las obligaciones que tenía Ignacio Muñoz su antecesor de las cuales consta en este libro folio 68 y 79 pagina 2ª"¹³⁷⁹. Junto a Vicente Martínez hubo de tañer ministriles sin pago suplementario, elevando una súplica, ya que cobraba lo mismo que éste con mucho más trabajo: "... que otro disfruta el mismo salario de 30L sin que su ocupación sea más que tañer los menestres; y el suplicante no solo tañe los menestres sino que también el Baxón en lo más que se canta en dicha Real Capilla, y supuesta su mucha ocupación..."¹³⁸⁰. Al fallecer Miguel Renart en 1706 fue promovido al puesto de primer bajón¹³⁸¹. Carnicer ya no estaba en la capilla en 1709.

4.10 Novedades en las obligaciones de los ministriles. Aparición de la cuerda frotada

- Tras la primera mitad del siglo, las festividades en las que los ministriles tenían trabajo fueron aumentando; la familia Úbeda propició la utilización de instrumentos de cuerda y otros, lo que también parece que era capaz de hacer Joseph Utiel. Atendiendo a los nombramientos podemos encontrar las siguientes novedades:
- Tocar en la apertura y reserva del Santísimo¹³⁸².
- Nuevas festividades en las que por constitución no había ministriles hasta ese momento¹³⁸³.
- Incluir la corneta en todas las salves y misa de los viernes.
- No tañer la chirimía salvo en el libro de ministriles, a no ser que la música lo exija¹³⁸⁴.

1377 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 3-oct-1692. Tañó en "Nuestra Señora de Setiembre" etc.

1378 Examen para plaza de bajón. ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes, etc.* sign.I-6-8-89 sin fechar, en AD VIII: ACCV *Ministriles*.

1379 AD VI: ACCV *LiNo* fol.86r, nominación 21-ene-1694.

1380 AD VIII: ACCV *Ministriles* memorial 1-oct-1700.

1381 "...con las ciento y diez libras de salario, y con las mismas obligaciones que tenía dicho Miguel Renart y se hallan continuadas en su nombramiento en este presente libro a los folios 73 y 74 y renunciando a la pretensión de los Aniversarios, así de los fundados asta ahora, como de los que fundaren..." AD VI: ACCV *LiNo* Nominación de 13-ene-1707. Debemos recordar que es la más exhaustiva enumeración de obligaciones que se dio a ningún bajonista de la capilla.

1382 AD VI: ACCV *LiNo* fol.21r.

1383 Ello se puede comprobar fácilmente en AD VIII-1: *Festividades con Ministriles*.

1384 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 64v nº13 Determinación prima mensis-oct-1676. No se incluyó en el *Libro de Determinaciones*.

- Tañer con la corneta o la chirimía el canto llano siempre que se hubiere de echar contrapunto:¹³⁸⁵ se trataría una de las dos ocasiones en que se menciona el término *contrapunto*, —realización de canto de órgano *alla mente*—, y aunque no especifica en qué momentos, quizá tenía lugar las celebraciones más solemnes, como patronos de la ciudad y el Colegio, así como los maitines de Semana Santa y la Octava del Corpus o algunas festividades marianas.

Tañer verso con diversos instrumentos y tocatas de ministriles, como queda mencionado en los nombramientos de los bajones.

Por otra parte, analizando la sucesión de diversos instrumentistas, observamos que entre 1657, con la llegada de Francisco Úbeda, la posterior de su hermano Gaspar en 1664, y el fallecimiento de éste en 1674, al menos estos dos músicos hicieron uso de instrumentos de cuerda frotada y pulsada en la capilla, siendo Francisco el único entre 1657 y 1664. Desde 1674 hasta su muerte en 1683 pudo fácilmente ser acompañado por su sobrino Vicente Espinosa y Úbeda, llegado en 1674 al fallecer su tío Gaspar: aunque entró como corneta, en su nombramiento¹³⁸⁶ se menciona claramente la corneta “y otros instrumentos que supiere tañer”, lo que nos hace suponer e incluso afirmar, que entre ellos se encontraría la cuerda frotada y quizá pulsada. A los casi cuatro años de su marcha en 1684, llegaría en 1688 Joseph Utiel: en su nombramiento se menciona la corneta como instrumento principal “y otros instrumentos”, posiblemente de cuerda. Pensamos que así, tanto Espinosa y Úbeda como Utiel, aceptaron condiciones salariales poco ventajosas —hemos visto las circunstancias de ambos en este capítulo—, y siendo los colegiales perfectamente conscientes de esta circunstancia, evitarían mencionarlos con toda claridad en los nombramientos.

En cualquier caso, parece evidente que durante la segunda mitad de siglo se trató de incorporar la cuerda, especialmente la frotada, con el mínimo coste, lo que supuso un éxito relativo de la empresa; aunque veremos que sí se compuso música pensando en ella, no podemos asegurar que se interpretara en el Colegio. Un caso seguro es el *Entierro de Cristo* de 1693, en que el bajonista Ygnacio Muñoz tocó el violón y cobró por ello; en ese periodo también la capilla logró tener dos *posibles* instrumentistas de cuerda, pues junto a Muñoz, llegado en 1685, tenemos al ya mencionado Joseph Utiel a partir de 1688. Otra circunstancia que permite reconocer la importancia creciente de la cuerda frotada en los albores del siglo XVIII, es la partida de Muñoz poco después de tocar el violón en 1693: puede que desde su llegada hubiera desarrollado y perfeccionado su maestría en este instrumento, quizá tocando sin cobrar, y que ya bien experimentado partiera de la casa tratando de mejorar su situación merced a este instrumento al que los nuevos gustos musicales, vocales e instrumentales, religiosos y profanos, tenían reservado un futuro más brillante que al bajón.

Parece que la importancia que los instrumentos de cuerda habían adquirido, ya antes del inicio del siglo XVIII, llevó a muchos instrumentistas de viento a incorporar su práctica para así poder

1385 AD VI: ACCV *LiNo* fol.68r Nominación de Pasqual López como chirimía tenor y sustituciones de corneta, 4-nov-1677. La alusión hace referencia a ambos instrumentos.

1386 Para todos los nombramientos ver cuadro X *Bajonistas y sus funciones* y cuadro XI *Cornetas y Ministriles*.

engrosar los conjuntos instrumentales cuando fuera requerido. Reconociendo las diferencias socioculturales y cronológicas, nos ha llamado la atención la doble filiación de los trompetistas salzburgueses en la primera mitad de siglo XVIII, citada por Stanley Sadie, procedente de un diario musical berlinés y cuyo autor podría ser Leopold Mozart: tras reconocer que la enumeración de los instrumentos hace referencia al principal, pues todos los músicos eran capaces de tocar otros, explica: “Finalmente, un grupo de diez trompetistas (más dos vacantes) y dos timbaleros, para ocasiones ceremoniales; también tocan bien instrumentos de cuerda y son requeridos para hacerlo en interpretaciones a gran escala”¹³⁸⁷.

4.11 Músicos y ministriles de paso para actos extraordinarios o sustituciones

En el contexto descrito, la aparición de cornetas y ministriles extraordinarios se produce casi siempre para suplir un puesto vacante, o por enfermedad del titular. En el documento que acompaña al AD VIII-3: *Bajonistas, músicos y ministriles de paso en la capilla*, podemos ver las intervenciones por orden cronológico. En cuanto a las festividades en que aparecen instrumentistas suplementarios, sólo son los jueves de la Cuaresma de 1649, 1655, 1656, 1657, 1658 en que los hermanos Úbeda trajeron a Vicente, corneta en la catedral y los Maitines de Semana Santa de 1695 y 1696 en que tocaron en el Colegio los músicos del Real, siendo virrey el marqués de Castelfrío: “... por el valor de 20 libras Confitura seca que en el primero del presente se tomó de este convento de San Christóval para Regalar a los Músicos del Real por haver asistido Miércoles y Viernes Santo a tañer los instrumentos en la celebración de los divinos oficios...5L”¹³⁸⁸ y al año siguiente, 1696, “... dos libras y diez sueldos por el valor de 10 libras [de] Dulçe para los Músicos del Real por haver asistido las Semana Santa con sus instrumentos en la Capilla de dicho Collegio ...”¹³⁸⁹.

Veremos al convento de san Christoval servir dulce a menudo para agasajar a los invitados de la octava del Corpus; es a través de estos “regalos” que conocemos algunos detalles de la parafernalia que revestía a las grandes festividades y en esta ocasión es gracias a ellos que sabemos de la visita de estos músicos. Nuestra opinión es que puesto que en 1695 y 1696 había en la capilla dos bajones —Renart y Carnicer—, el corneta Joseph Utiel y el ministril Vicente Martínez, así como la presencia permanente de un arpista —en estos años se trataba de Francisco Tosca—, los músicos del Palacio Real tañerían con certeza, instrumentos de cuerda frotada y quizá la guitarra: parece así que la relación entre el virrey y el Colegio fuera excelente.

Los pagos al arpista de 1695 corroboran que su presencia tuvo lugar en miércoles y viernes para los largos Maitines que se celebraban a partir de las 15 horas. En 1696 los recibos del arpista no hacen referencia a los Maitines, sino al Miserere de dicho oficio del miércoles jueves y viernes, la misa y reserva del Santísimo en el Monumento —realizada el jueves—, y entierro de Cristo

1387 “Lastly, a group of ten trumpeters (plus two vacancies) and two kettledrummers, for ceremonial occasions; they also “play well” on string instruments and are required to do so in large-scale performances.” Stanley Sadie: *Mozart: The early years 1756-1781* (Oxford: Oxford University Press, 2006) pág.8.

1388 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 16-jun-1695.

1389 AD VIII: ACCV *Ministriles* Gasto menudo 24-may-1696.

el viernes¹³⁹⁰, lo que aclara el papel de los músicos, puesto que este salmo se cantaba alternando versos a fabordón y canto llano, con algunos “senzillos a canto de órgano”, siendo el resto del oficio a canto llano. Hay que señalar que la Semana Santa, por constitución no se cantaba con acompañamiento de instrumentos, salvo en el Miserere por llevar canto de órgano, que tendría acompañamiento de bajón sólo si lo determinaran el vicario de coro o maestro de capilla.

Conclusión

Tras la inflexión que la epidemia de peste supuso en relación a la crisis de la primera mitad de siglo, hemos estudiado en este capítulo la rápida evolución del Reino de Valencia hacia un escenario *post-foral*, con el asentamiento en la sociedad de nuevas oligarquías que no supusieron una mejora para las relaciones sociales del reino. A pesar de ello, quedó atrás la crisis económica y aún en medio de la guerra con Francia, la Segunda Germanía y los conflictos sucesorios a partir de 1700, la sociedad valenciana mostró entre luces y sombras, atisbos de una plena incorporación al mundo barroco postridentino.

En la Capilla del Colegio, se suceden los maestros y cantores mal pagados y poco considerados, pese a que muchos de ellos hoy, pueden ser tenidos por músicos muy interesantes. Los cantores han de asumir duras condiciones de trabajo, largas jornadas en el coro y oficios en el altar, por lo que los mejores frecuentemente abandonan la casa. Es tal la situación, que durante el tercer cuarto de siglo se suceden las amonestaciones por parte de la *Visita* a los capellanes perpetuos, para que se convoquen oposiciones y se retribuya a los capellanes como estipuló el Patriarca en las *Constituciones*.

Las voces del coro se organizan ya en cuerdas de más amplio matiz: los tenores pueden cantar voces graves de barítono, o de tenor propiamente dicho. La falta de bajos es obviamente un avance hacia el predominio del bajo instrumental, y las escasas voces de tiple muestran una tendencia parecida, aunque cabe no desdeñar la participación de los infantillos. También se pone en evidencia la polaridad barroca: tiples, contraltos y tenores de extensión diferente según sea el coro en el que han de cantar. Las actas muestran todos estos matices musicales a través del vocabulario musical; son pocos los documentos pero lo bastante elocuentes como para que podamos extraer interesantes conclusiones de los mismos.

En cuanto a la música instrumental, hemos visto las reparaciones de los órganos, las apariciones de clavicémbalos y músicos del Palacio Real en el Colegio, y hemos conocido a los ministriles que pasaron por la Capilla a lo largo del siglo: músicos procedentes de antiguas familias, que heredan de sus ancestros un oficio y lo hacen evolucionar hacia la modernidad mediante la incorporación a la práctica de instrumentos en boga tales como la corneta a lo largo del siglo y más adelante los cordófonos frotados. También es interesante haber encontrado capellanes procedentes de antiguas familias de ministriles: siendo dura la vida del músico, no sorprende que algunos optaran por tomar el hábito para garantizarse una vida mejor.

1390 Consultar AD VIII: ACCV *Arpa* pagos mar-abr-1695 y abr-1696.

CAPÍTULO 5

Los infantillos de la capilla del Colegio de Corpus Christi

La música de Juan Bautista Comes para las Danzas de cabo de octava de Corpus Christi: periplo de los papeles. Danzas de Herrera de 1632

Actividad de los maestros de capilla a lo largo del siglo XVII: compra y copia de música en papeles, reparación y copia de libros del coro. Inventarios de música

Introducción

Una vez presentado el estudio de la capilla de cantores e instrumentistas del Colegio Seminario de Corpus Christi, es necesario completarlo con un análisis de todos los datos que se conservan de los infantillos: además de contar con el *Libro de Asiento de los Infantes y Mozos de Coro*, infinidad de apuntes procedentes de los gastos de la Sacristía, permitirán obtener una visión general pero exacta, del paso de todos ellos por el Colegio; veremos en este apartado también, todo lo referente a sus maestros, tanto de canto como de danza para la Procesión de cabo de octava de Corpus Christi, así como los avatares relacionados con la música de las *Danzas* de Juan Bautista Comes.

Tras este apartado, abordaremos el análisis de la música que se utilizó durante el siglo para la liturgia, tanto aquella comprada como aquella copiada o compuesta por los propios maestros de capilla. Para ello disponemos de numerosos recibos con algunos interesantes memoriales, así como de los inventarios de música, realizados en ca. 1625, 1656, 1675, 1687. De este análisis se desprende también, la evolución que se produjo en la práctica musical a lo largo de este periodo en que el estilo barroco fue incorporando nuevas propuestas sonoras que abandonarían paulatinamente el paradigma vocal polifónico contrapuntístico, para dar paso a estilos armónicos acordes a la pujanza de familias instrumentales tales como la cuerda frotada.

5.1 Los infantillos del Colegio. Antecedentes históricos: colegios de infantillos

La presencia de niños de coro en catedrales españolas es constante ya a partir del siglo XIII, aunque no en todas aparecen tan tempranamente. El apelativo con el que referirse a ellos varía según zonas e incluso sedes: en muchos casos hasta el siglo XVII se llama *mozos de coro* a los muchachos que se formaban en las capillas y participaban en el canto de los oficios. Un ejemplo es la catedral de Córdoba, donde ya había *ocho mozos de coro* en 1369, aunque es en 1577 cuando se pone en ejecución una reglamentación detallada de los mismos, cuyo número alcanzaba los doce: la selección, a la que debía acompañar un certificado de limpieza de sangre, se hacía entre niños pequeños, de buena voz y buen comportamiento: recibirían clases de gramática y canto llano y de órgano, además del aprendizaje de instrumentos en algunos casos¹³⁹¹.

Los *mozos de coro* aparecen también realizando funciones diversas ya durante el siglo XV en la catedral de Palencia, donde según Adolfo Alonso, desde la fundación se les exigía que supieran leer, recitar *versetes* y cantar.: “El chantre les ponía bajo el cuidado inmediato del claustrero para que les enseñase canto y todas las cosas que se acostumbra a dezir en oras y procesiones”¹³⁹².

1391 Rafael Vázquez Lesmes: “El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones”, en *La iglesia española y las instituciones de caridad, actas del Simposium* (Alicante: BVMdC y BN, 2010) págs. 151-168. Ya en 1791 se fundó el Colegio del Santo ángel de la Guarda, pasando los *mozos* a ser *infantes*, añadiendo el latín a alto nivel, pues debían asistir a la cátedra de latinidad.

1392 Adolfo Alonso: “Estatuto fundacional (1366) de los niños de coro de la catedral de Palencia y su evolución hasta hoy” en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses n° 63* (Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1992) pág. 211. El *claustrero* era el maestro de canto.

En la catedral de Zamora, dentro del conjunto de tiples encontramos a los niños con el nombre de *mozos de coro*, aunque en un contexto jerárquico muy bien definido —*miseros, extravagantes*¹³⁹³, *mozos de coro y colegiales* —, con igual modo de vida y práctica religiosa, pero también notables diferencias. Los más similares a nuestros *infantillos* eran los *colegiales* del Colegio de san Pablo, fundado en 1650: eran seis niños educados en régimen de internado de no menos de diez años, —entraron hasta de siete y medio y también hubo castrados —, que podrían permanecer allí hasta doce años. Debían saber leer y escribir, así como poseer aptitudes para el canto: esta fundación ofrecía una formación, modo de vida y cuidados similar a la que se dio en la capilla del Patriarca, aunque en Zamora su permanencia en el colegio era más extensa, pudiendo aprender a tocar un instrumento al perder la voz¹³⁹⁴.

El término *infantes* o *infantillos* se utiliza desde el siglo XVI, junto a *cantorcicos* e incluso *seise* para hacer referencia a los niños de coro. En Barcelona durante el siglo XV se les llamaba *fadrí de cant*, a final de siglo *pueros et scolares* —doble acepción para niveles diferentes —, y ya durante el siglo XVI *minyons, xics* o *escolans*, mientras que en la catedral de Valencia reciben el nombre de *diputats*. En el Patriarca la mayoría de los documentos fueron redactados en castellano, por lo que los niños son en nuestra capilla, *infantes* o *infantillos*, término utilizado también en la catedral de Orihuela, aunque allí son llamados bien *monacillos*, bien *tiples* a los que vestían de colorado.

Precisamente hemos hallado que en diversas sedes catedralicias el color del traje servía para distinguir a los niños según la categoría de su voz o habilidad musical; así, en Orihuela¹³⁹⁵, de los ocho infantes, los cuatro mejores —llamados *tiples* —, vestían ropa colorada y participaban en el canto de la “Música”, o polifonía¹³⁹⁶. Si su destreza vocal le permitía suplir a un tiple profesional podía recibir salario o beneficio. El resto de niños vestía de morado y entre otras actividades, participarían en el coro de canto llano. Mientras, los *diputats* de la catedral de Valencia vestían de rojo y los infantillos del Patriarca en contraposición, de morado.

Según explica Josep M^a Gregori, en la catedral de Barcelona de un total de siete *fadrins*, cuatro estudiaban música y vivían con el maestro de capilla ya a partir de mediados de siglo XV. Estos niños eran *els escolans de cota morada*, pudiendo elegir el maestro a un niño de especiales cualidades vocales, que vestiría la cota negra. Los otros tres también cantaban el canto llano y sus tareas eran más parecidas a las de los acólitos, llegando a ser doce a finales de siglo XVI¹³⁹⁷.

1393 Término que en otras capillas hacía referencia a las salidas de la capilla de música para cantar en otras parroquias o aquellos cantores que completaban las capillas sin remuneración fija.

1394 Alberto Martín Márquez: *Niños y tiples en la catedral de Zamora (1600-1750) Aproximación a su estudio* (Zamora: VI Festival Internacional Pórtico de Zamora, 2008) pág. 31. Los instrumentos mencionados son órgano, violín y violón.

1395 Según lo relatado en su tesis doctoral por Juan Pérez Berná: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro, ca. 1666-1727* (Santiago de Compostela: Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008) págs. 107-108.

1396 *Ibíd.* pág.52. De ocho infantes pasaron a seis a partir de 1678.

1397 Josep M^a Gregori: “Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589” en *Recerca Musicològica VIII* (1988) pág.49. Otra acepción para el título de mozo de coro es el de *corés* en la catedral de Vich. Es del máximo

Gregori además concluye, merced al análisis de diversos documentos, que los *escolans de cota negra* eran de menor edad que los de cota morada y con capacidad para cantar junto a éstos, “els cantors de la polifonia per excel.lència”¹³⁹⁸.

En cualquier caso, esta jerarquía no impidió que todos los niños recibieran instrucción de canto llano y polifonía con el mismo maestro, aunque “... de todos ellos sólo cuatro eran destinados al estudio de la música y a la práctica de la polifonía en los servicios litúrgicos”¹³⁹⁹. A partir de 1589 el color de los niños de morado pasa a ser *grana*, mientras que los de negro —ya en número de doce—, pasan a vestir de morado. Además, se definen claramente sus funciones, pues los de *grana* habían de hacer “... residencia continua en el coro, cantando contrapunto o de la manera que parezca al maestro”¹⁴⁰⁰, mientras que los pequeños, de morado, vivían con sus padres, cantaban el canto llano en los oficios nocturnos y si había polifonía eran reforzados por los anteriores, es decir, tenían un nivel de destreza inferior.

Una catedral que nos interesa por la importancia de su vida musical y la relación indudable que con ella mantendría el Patriarca, es la de Sevilla. Robert Stevenson aporta en su estudio sobre las catedrales españolas del siglo de oro, algunos datos de archivo que informan sobre las características de los niños, su formación y vida cotidiana. Allí también se hizo una distinción clara entre *mozos de coro* e *infantillos*, pues los primeros eran llamados también monaguillos y se les instruía sólo en el canto llano, mientras que la enseñanza de los infantiles “...incluye también polifonía y contrapunto e incluso se alojan con el maestro de capilla”¹⁴⁰¹. En 1551, para contrarrestar la oferta que la catedral de Málaga hizo a Francisco Guerrero para ser su maestro de capilla, el cabildo sevillano le ofreció la enseñanza de los infantillos con las condiciones siguientes:

“...1) Les enseñe a los dichos cantorricos á leer y escrevir y cantar los responsos, versetes y antífonas y liciones y calendas y todas las otras cosas que tocan al servicio del coro desta santa yglesia. 2) Item les enseñe a cantar canto llano, canto de órgano y contrapunto, así sobre canto llano como sobre canto de órgano, y les enseñe a componer y las otras habilidades que para ser diestros músicos y autores conviene que sepan los dichos niños cantorricos. 4)... no se sirva de los dichos niños cantorricos, salvo en aquello que tocara al servicio de el coro y culto divino y cosas tocantes a la música. 5) Item, que ha de tener desde luego lección pública de contrapunto sobre thenor y tiple...”¹⁴⁰²

interés el nº1 y el nº2 del Apéndice documental, páginas 58-59-60-61 por contener información exhaustiva de las tareas de los infantiles de morado, *grana* a partir de 1589.

1398 Ibid. pág. 48. Los escolans de cota negra aumentaron de número a finales de siglo XVI.

1399 “... de tots ells només quatre eren destinats a l’estudi de la música i a la pràctica de la polifonia en els serveis litúrgics.” Ibid. pág.49.

1400 “... fent tots contínua residència en lo chor, cantant contrapunt o de la manera que apparrà al mestre.” Ibid. pág. 50 En el apéndice nº 2 pág.62 [fol.3] se indica que “...procure el maestro enseñarles contrapunto en casa y otros primores de música.” (“... procur lo mestre d’amostrar-los en casa de contrapunt i altres primors de música”).

1401 Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza editorial, 1993) pág. 178.

1402 Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (1993) pág. 169. Es un acta capitular fechada a 11-sep-1551. Se le ofreció mientras Pedro Fernández seguía como MC titular, aunque fuera

Además de estas ambiciosas condiciones, quizá también se ocupó de enseñar instrumento a algunos de los infantillos, puesto que el compositor sabía tañer la vihuela de siete cuerdas, el arpa, la corneta y el órgano¹⁴⁰³. Semejante nivel de exigencia no podría dejar de resultar en una importante promoción de músicos excelentes y es en este ambiente que Juan de Ribera tomaría contacto con las más variadas prácticas musicales en la liturgia, pues aunque residía en Salamanca, con frecuencia viajaba a su patria sevillana para visitar a su familia, con la que mantenía una constante y estrecha relación.

Como rápido colofón, también Tomás Luis de Victoria hubo de ocuparse de enseñar canto llano, polifonía y contrapunto, además de supervisar la práctica diaria a los infantes en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que eran seis desde 1601. En Ávila entre tanto, las condiciones eran exactamente las mismas. Hay que añadir que en todos los casos se previó una remuneración, siempre condicionada al rendimiento, pero de características diferentes en cada sede catedralicia.

5.2 Los infantillos de la capilla del Colegio

Tal y como especificó el Patriarca en el capítulo XVI de las *Constituciones de la Capilla*, la crianza de los infantillos —manutención con residencia en el mismo Colegio, comida, ropa de calle y para el culto, cuidados médicos y medicinas—, estaba a cargo del sacristán y su ayudante, que debían también establecer y mantener ciertas normas de convivencia y buenas maneras, aunque era un acólito el encargado de dormir en un aposento junto a ellos. Su ingreso se realizaba mediante una prueba de aptitud, pero no hay actas ni memorias de dichos exámenes, sino sólo alguna mención aislada en el *Libro de Determinaciones*¹⁴⁰⁴.

Al maestro de capilla le atribuyó, sin más concreción, su enseñanza. Desde que tenemos datos de infantes en el Colegio en 1606, fue un maestro de gramática el encargado de su formación básica, mientras canto y música eran las verdaderas competencias del maestro de capilla. El objetivo principal era que "...se aficionaran los que salieren hábiles, y de buenas voces, a servir en la Capilla de mejor gana que en otra Iglesia alguna"¹⁴⁰⁵. En general, las normas impuestas procedían de la catedral, como el propio Patriarca afirma en el mismo párrafo y corrobora José Climent en su biografía sobre Juan Bautista Comes, aunque allí el maestro convivía con los niños en la misma vivienda¹⁴⁰⁶.

Guerrero quien ejerciera realmente.

1403 Ibid. pág. 165. Cita Stevenson a Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables varones... Sevilla 1599*. Edición facsimil (Sevilla: Rafael Tarascó, 1881-85) fol.94v.

1404 "...determinaron se convocasen los electores de las plazas de los infantes para ver y examinar a Joseph Belvis natural de Molviedro, si era habil y a propósito..." en *Determinaciones I* fol.210, en AD IX: ACCV *Infantillos*, deter *prima mensis* sep-1661. Ha sido publicada por María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2007) pág.85. En su libro, la autora ha descrito mediante diferentes documentos que también analizamos en esta tesis, la vida de los infantes y del propio Ortells y sus compañeros en el Colegio en los periodos de estancia de este compositor (dic-1657 a may-1664) (jun-1674 a may-1677), a los que nombra, entre las páginas 84 y 91 y más adelante en la pág.100.

1405 Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XVI pág.24.

1406 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs.63-64.

5.2.1 El libro de *Asiento de los Infantillos*: llegada de los niños y edades

La primera noticia de presencia infantil en el Colegio, la encontramos en el *Libro de Fábrica*, en 1605: "...a Narcís Leysa por la medra de dos camas para los infantillos del colegio..."¹⁴⁰⁷, lo que significa que la capilla comenzó su actividad con niños en ella, aunque sólo hay uno conocido, llegado en febrero de 1605 y del que tenemos noticia por el recibo de ropa y salario a su salida en 1607¹⁴⁰⁸. Todos los infantillos que pasaron por el Colegio se encuentran anotados cronológicamente en el cuadro que acompaña al AD IX: ACCV *Infantillos*; un total de nueve son conocidos por recibos y no merced al *Asiento*, que no se inició hasta 1610 y salvo Joseph Maestre, no sabemos cuándo entraron.

A partir de diciembre de 1610, casi todos los infantillos fueron consignados en el *Asiento de los Infantillos, Moços de Coro y otras personas*¹⁴⁰⁹, con la excepción de Juan Lechón, nº97, el capón Antonio Quinto, nº120, y el capón Miguel Alcón, nº 138, de los que conocemos su existencia por recibos de ropa en el momento de salir en 1659¹⁴¹⁰, 1664¹⁴¹¹ y 1670¹⁴¹². Como se puede observar en el AD IX *Cuadro infantillos*, sólo se consignó la edad de ingreso en trece ocasiones: con 9 años entraron 3 infantillos, con 10 años 4, con 11 años 4 y con 12 años 3, siendo uno de estos últimos capón, por lo que podemos decir que la edad normal de entrada rondaría los diez años, no siendo tan extraña la llegada de niños de nueve y en ocasiones ocho años. Conocemos la fecha de entrada desde el momento en que se apuntaron los ingresos en el *Asiento*, pero la de salida no siempre se ponía y en ocasiones se hacía incorrectamente, como hemos podido detectar, merced a los recibos de salario y/o ropa.

Los infantes tenían la obligación de participar en las horas y sufragios ordinarios, sin distribuciones a cambio, por lo que el Patriarca consideró "...cosa razonable señalarles alguna distribución en los sufragios que adelante se pidieren, ora sean perpetuos, ò temporales, por el trabajo que tendrán los Infantes en cantar..."¹⁴¹³. También recibirían una porción de los capellanes primeros en todos los sufragios por los ministros de la capilla, a repartir con asistente y acólitos, que recibían y compartían también una porción. Finalmente, se repartían un sueldo entre los seis cada jueves, por llevar las urnas con las espigas de trigo en la ya descrita ceremonia semanal, por la ceremonia de las alabanzas al finalizar los oficios de la mañana todos los jueves y durante la octava del *Corpus*¹⁴¹⁴. Por el gasto menudo conocemos un sufragio de 1629: "A los infantillos por la Lamentación que cantaron"¹⁴¹⁵.

1407 AD IX: ACCV LiFa/ *Infantillos* 5-jun-1605. El pago, de 3L 16S 8D, incluía papel de música.

1408 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 26-jun-1607 y Cuadro.

1409 AD IX: ACCV *Asiento*

1410 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo ropa 28-jun-1659.

1411 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos ropa 5/16-abr-1664 y Cuadro.

1412 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo ropa 2-dic-1670 y Cuadro.

1413 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LXXVIII pág.142-3.

1414 Ídem pág.142-4 y 5.

1415 AD IX: ACCV *Infantillos* Gasto menudo 12-abr-1629.

María Teresa Ferrer Ballester en su estudio sobre Antonio Teodoro Ortells, ha enumerado los infantiles de la capilla en dos gráficos: de 1657 a 1664 —por ser Ortells infante— y de 1674 a 1677 en otro por ser maestro de capilla. Hay algunos datos que difieren algo de los de nuestro cuadro. Para clarificarlos, haremos una serie de observaciones prolijas pero necesarias, sustentados en los documentos del archivo del Patriarca. El criterio de Ferrer Ballester, parece proceder de una interpretación del *Asiento*, según la cual los niños eran anotados sin ser en realidad infantillos debido a que no cantaban *su parte*; ello significaría que eran nombrados infantiles al cantarla.

En nuestro trabajo por el contrario, consideramos que los infantillos eran anotados en el momento de ser nombrados: algunos llegaban cantando *su parte*, otros no; algunos partían cantando *su parte* por muda de voz o cualquier otra circunstancia, y otros abandonaban el Colegio sin haber cantado jamás *su parte*¹⁴¹⁶.

Quizá su interpretación se deba a que en el *Asiento* se iban anotando detalles del infante a lo largo del tiempo y tras el nombramiento. Ello es lo normal en todos los documentos del Colegio y en este caso no significa que el niño fuera nombrado cuando cantaba su parte: en ese momento comenzaba a computar su derecho a la remuneración, pero era infante desde su llegada. A pie de página hemos introducido todas las observaciones¹⁴¹⁷.

1416 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág. 87 el gráfico IV y pág.107 el gráfico V. La acepción “cantar su parte” es utilizada en los documentos de archivo y por ello la escribimos con cursiva.

1417 Hemos incluido nombres incompletos y establecido un criterio para los apellidos, evitando así confusiones. Hemos otorgado preferencia a la firma y no hemos castellanizado los apellidos; además, hemos otorgado preferencia a la firma si esta concuerda con nombre moderno:

OBSERVACIONES AL GRÁFICO IV de María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2007) pág.87.

En el primer gráfico aparece un infante llamado P. Arguiles, que en los documentos aparece siempre como Pedro Argiles, nº101, y así lo indicaremos aquí.

J. Company, [Jusepe Company] nº 95, llegado en oct-1653 y que permaneció hasta mar-1658, no se indica en el gráfico con la barra negra que indica nombramiento, pero sí en la tabla VII.

En 1657 llegó Visent Company, nº104, a nuestra capilla, y marchó en 1658: aparece algo más abajo en el mismo cuadro, con el apellido Compan, que es como se le inscribe, aunque el niño firma *Company*.

B. Berdún, [Bartholomé] nº 98, aparece como infante en 1658: esta es la fecha en que cantó su parte, siendo infante desde 1656.

J. Peres es Juan Pérez de los Cobos, nº 107 en nuestro cuadro.

J.Navarro es el capón Juan Navarro, nº108, aunque quizá porque salió sin cantar su parte en 1664, no se indica en el gráfico con barra negra ni se da fecha de salida.

N. Erbás, [Nofre Ervás], nº109: explica que quiso ser infantillo, pero no lo consiguió, pasando a ser familiar. Pensamos que Ervás fue infantillo desde ago-1659 y salió con ropa y ninguna mención negativa en octubre de 1660, por lo que pensamos que probablemente se trate de un simple cambio de voz. Después, se reincorporaría como familiar.

A. Asins, [Antonio] nº 114, es consignado desde ene-1662 pero con la barra del gráfico sin ennegrecer. En nuestro trabajo, a falta de más información y a tenor de la coincidencia de fechas, nos hemos preguntado si se trata del capón Antonio Quinto, nº 120, que no fue consignado en el *Asiento* y que conocemos por la ropa al salir, pues de Asins no se indica absolutamente nada.

En la misma situación se encuentra en el gráfico A. Martínez [Abdón], nº 115, aunque sus circunstancias no son las mismas, pues salió a los pocos días de entrar y el Colegio se encargó de ir a buscar a su padre, obviamente para que se hiciera cargo del niño, puesto que no siguió en el Colegio, como se puede consultar en el cuadro.

J. Crueilla es Jaime Cruçillas, nº 116.

G. Artín es Juan Gerónimo Martín, nº 118, que por carecer de información sobre su salida y otras circunstancias aparece en el gráfico con la barra sin colorear, al igual que su compañero Monterde, [Briso, Bricio] nº 119.

5.2.2 Salidas del colegio

En lo referente a las salidas definitivas de los infantillos, lo lógico es que marcharan o pasaran a ser mozos de coro o monaguillos al cambiar la voz y si salían antes de tiempo, podía ser debido bien a la falta de condiciones musicales —veremos los diferentes términos con que se indicaban—, siendo a menudo la expresión “por no ser de provecho”, una alusión a la pérdida de voz, aunque no siempre. También hay huidas del Colegio, abandonos por enfermedad e incluso tres fallecimientos: no siempre se explicita el motivo de la marcha en el *Asiento*, sino que lo hemos visto en algún recibo, o simplemente no se indica. De los 224 infantillos que hemos enumerado en el cuadro entre febrero de 1605 y octubre de 1705 —hay también ocho mozos de coro que suman en el cuadro un total de 232 muchachos—, podemos informar de las condiciones de su salida en 127 casos, quedando sin especificar el resto, probablemente debido a la muda de voz o a no haber permanecido en la casa. Veamos los datos organizados:

5.2.2.1 Salidas por muda de voz

En un total de treinta y tres casos consta la marcha por muda de voz, aunque debemos reconocer que en las ocasiones en que no se especificó el motivo, debió ser por su pérdida natural. En los nº 65 y 99 correspondientes a Jaime Pastor y Esteve Ferriz observamos que además de salir por muda de voz, se indica que no eran “de provecho”, lo que hace pensar, junto a otras anotaciones poco coherentes o erróneas, que, bien se hacían de memoria *a posteriori* o dicha expresión se equiparó de manera puntual a la pérdida de voz. Un caso curioso es el de Martí Just, nº75, que a pesar de haber mudado la voz en enero de 1644, permaneció hasta el verano por ser útil para bailar en las *Danzas del Corpus*. Finalmente cabe resaltar al nº218 Pedro Vidal, que estuvo en la capilla entre 1700 y 1703 para regresar en 1730 a ocupar el puesto de maestro de capilla interino¹⁴¹⁸. Cabe mencionar a Jacinto Aparicio, nº54, infantillo entre enero de 1634 septiembre de 1635, del que se indicó que “cantó siempre con linda gala”. La *gala de la voz* es definida por Pablo Nassarre:

“Otra circunstancia puede observar el que quisiere, y es, que toda voz aguda, ò tiple, sea de varón, ò de mujer, es veloz en los movimientos, ò passos de garganta, que vulgarmente se dize gala, y es singular la voz, que dexa de tenerla, siendo voz de tiple; y aun en los varones, quando mucha-

OBSERVACIONES AL GRÁFICO V, pág. 107, de María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2007).

Miguel Galver es Miguel Gálvez o Gálvix, nº 140 de nuestro cuadro, que entró en 1671, consignándose su salida en el gráfico V. Seguidamente aparece B. Sánchez, [Bertomeu], aunque había llegado el año anterior y se inscribe con interrogantes, ignoramos por qué.

J. Llanya, es Joseph Llanza o Llanz, nº 150.

J. de Casada es Jusepe de Cáseda, nº 152, hijo del compositor Diego de Cáseda y compositor él mismo, como desvelamos en este estudio.

J. Adamo es Juan Adam, nº 153 de nuestro cuadro.

1418 Fue también acólito durante cuatro años, entre 1700 y 1713. Ver Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de *Corpus Christi* (Patriarca)” en AM nº23 (1968) págs. 108-114 inclusive.

chos, son muchos los que la tienen, y después de haver mudado, no todos los que la tuvieron la tienen.”¹⁴¹⁹

5.2.2.2 Salidas por no apto para la música y/o el canto

Fueron 29 infantillos, entre ellos diez capones. En general se indicaba que la voz del infantillo no era de provecho, aunque hay expresiones tales como “...no tener oydo bueno”, “...por inútil”, “...incapaz para la música”, “...no ser a propósito la voz” o “...de provecho” e incluso “...por no ser de esperançã”¹⁴²⁰. Hemos encontrado esta última expresión en dos documentos aportados por el historiador Alberto Martín: “... que seys plazas... estén deputadas para seis mozos de muy buenas voces, de los cuales tengan muy buenas esperanzas...”¹⁴²¹ y un memorial más tardío, de 1734: “...entre ellos no hay cosa especial en que poder fundar las esperanzas...”¹⁴²².

También se apuntó en varias ocasiones que el niño salía “sin cantar su parte” o por “...no cantar diestro su parte”, término que merece una reflexión. Tras revisar el ordenamiento de los niños en las capillas anteriormente mencionadas, pensamos que en la nuestra el detalle normativo de las *Constituciones* correspondiente a infantes y mozos de coro, es parco en exceso; en realidad ello se corresponde con un documento que fue en gran medida pergeñado y redactado por Juan de Ribera, que dejó el desarrollo posterior al personal experto — maestro de capilla y músicos prominentes de la misma —, por lo que en nuestro grupo de infantillos no hay distinción alguna entre los diferentes niveles de pericia musical, pese a que de hecho y como veremos, se dieron y se percibe a veces en los documentos.

Hemos visto por otra parte, que en otras catedrales españolas durante el siglo XVII, la figura del infantillo responde ya a la de un alumno de élite al que se le exigía lograr un alto nivel de desempeño musical, habiendo de poseer cualidades innatas para ello. Así pues, el término *cantar su parte* abarcaría el cantar con la capilla además del canto llano, el canto de órgano en los oficios que se señalaren, de primera y segunda clase, así como en los sufragios que se les requiriere, lo que en frecuentes ocasiones se extendía en la práctica a los mozos de coro, aunque esto último tampoco lo dictaban las constituciones.

Sobre este asunto opina María Teresa Ferrer Ballester, sorprendida lógicamente de encontrar algunos infantillos despedidos “por no ser de provecho” tras un año en la capilla, que esta

1419 Pablo Nassarre: *Escuela de Música*, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte (Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724) vol. 1 pág. 46.

1420 Se comprueba aquí, que estas expresiones no hacían referencia a mal comportamiento.

1421 Alberto Martín Márquez: *Niños triples en la catedral de Zamora (1600-1750): aproximación a su estudio* (Zamora: VI Festival Internacional de Música de Zamora, 2008) pág. 25. Se trata de un documento sin fechar, de finales de siglo XVI: A.C.Za Leg.39/3.

1422 Ídem. Este memorial fue escrito por el músico ovetense Manuel Agullón y Pantoja, hijo y nieto de infantillos del Colegio, tal y como desvela María Sanhuesa y veremos más abajo.

expresión o la de “no ser útil”, “... bien podía ser sinónimo de mal comportamiento”¹⁴²³, a tenor de una determinación de 1664 por la que se ordenaba despedir a dos infantes “... que se habían descolgado de la clausura a las diez de la noche...”¹⁴²⁴.

Aparentemente contradictorio es haber despedido a Joan Abril, nº30, por inútil, cuando entró cobrando salario por saber cantar; lo más probable es que saliera por muda de voz. En la misma situación se encuentra Juan Fuster, nº96, despedido por no ser de provecho pero que entró como capellán segundo en 1673¹⁴²⁵. En cualquier caso, no deben sorprender las salidas de niños por este motivo tras un año o más de servicio, ya que lógicamente, durante un periodo razonable se podía esperar que éstos demostraran sus progresos y capacidad de aprendizaje, antes de desistir en continuar su formación.

5.2.2.3 Expulsiones por mal comportamiento

Hubo dos casos, el de Francisco Filipo, nº166 en 1682 “...por incorrigible” y Joseph Casino, nº206, “...por inquieto”.

5.2.2.4 Huida del Colegio

Son ocho infantillos los que, por razones desconocidas en casi todos los casos, huyeron del Colegio. La epidemia de peste de 1647-1648 pudo ser la razón de que el capón Pedro Mesples, nº81, huyera en septiembre de 1647, como atestigua el pago a un alguacil que fue a buscarlo; en cualquier caso, este infantillo forma parte del grupo de los que acabaron marchando a la catedral. Otro infantillo que marchó debido a la peste fue Jusepe Cato, nº83, tal como se indica en el *Asiento*¹⁴²⁶. Infantillos huidos probablemente por simple rebeldía, fueron Diego Pérez, nº91, despedido en 1650 y Francisco Salas, nº199, en 1691, ambos por huir tres veces; curiosamente el segundo fue después capellán del Colegio. En 1656 Francisco Segura, nº102, “Se huió yel colegio tuvo una galantería de azerle curar de una sarna que tenía”¹⁴²⁷. Finalmente Visent Company, nº104, huyó a Xàtiva en 1658, mientras que en 1682 lo hizo Custodio Agullón, nº168, quien acabó en Oviedo años más tarde.

1423 *Determinaciones I...* fol.226. María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.88.

1424 Ídem. Ferrer Ballester concluye que uno de los infantillos pudo ser Antonio Vicente, nº117, despedido en abril de dicho año “por no ser útil”: no compartimos esta hipótesis, pues cotejando los documentos comprobamos que la determinación es de junio de 1664 y no mayo, por lo que este infante ya no se hallaba en la casa. Sí podría tratarse del nº118 y el nº119, Juan Gerónimo Martín y Briso Monterde, llegados en septiembre de 1663 y marzo de 1664 respectivamente y de quienes no hay ni un solo dato o recibo, exceptuando el nombramiento, como se puede comprobar en AD IX Cuadro infantillos. Coincide con esta doble salida, la llegada el 19 de junio de 1664 de los nº 122 y 123, corroborando la necesidad de cubrir pronto las vacantes. La autora da como fecha de la determinación 1 de mayo 1664, pero es prima mensis de junio-1664 y así se encuentra entre nuestros documentos del AD IX: ACCV *Infantillos*.

1425 AD VII: ACCV *Capellanes* Juan Fuster salarios 1673. Permaneció hasta después de 1706

1426 AD IX: ACCV *Asiento* fol.25 pág.27.

1427 AD IX: ACCV *Asiento* fol.32r.

5.2.2.5 Marcha a la catedral u otra capilla

Doce fueron los infantillos que marcharon a la catedral, cinco de ellos capones. El primero, Agustín Villanueva nº41, era capón: llevaba casi cinco años en la capilla y dos cantando su parte cuando marchó a la Seu en enero de 1633 sin percibir los emolumentos. Andrés Garcés, nº50, marchó sin cobrar nada y con el enfado de los colegiales perpetuos. Le siguió Juan Felicio Settimio nº51 —hermano del compositor Marcelo Settimio—, que de manera sorprendente fue remunerado y vestido tras sólo diez meses de estancia; quizá ya cantaba su parte al llegar y marchó por muda de la voz a un puesto diferente en la Seo.

En 1639 salió a la catedral también sin permiso, el capón Gerónimo Linares, nº61, que llevaba más de tres años en el Colegio y dos y medio cantando su parte. El también capón Juan Montañés, nº76, llegó de la Seu en 1642 —pagándosele por ello—, y acabó volviendo allí en 1645, mientras otro capón, Pedro Mesples con nº81, huyó durante la peste, regresó, marchó a la Seu ese mismo año 1648 y volvió al Colegio tres años después. Bartholomé Berdún, capón y nº 98, estuvo de 1656 a 1658 antes de cobrar emolumentos, marchando a la Seu en 1660 a pesar de que el Colegio intentó retenerle: “... que a Bartholomé infante se le diesen otras diez libras attento que es de provecho su boz para servicio del choro y tener noticia de las instancias que se hazen por parte de los músicos de la iglesia maior para llevarle a su capilla”¹⁴²⁸.

Cristóval Tomás, nº131, tras siete años en la capilla y seis ganando salario, marchaba a la catedral en 1673: pensamos que en este caso, debió ser admitido como mozo u otra función previa a tomar órdenes. Un caso curioso es el de Antonio Ruvio, nº142, de quien ignoramos la fecha de salida pero junto a su ingreso en el *Asiento*, con fecha 25-feb-1672, se anotó: “Le hurtaron de la Seu”¹⁴²⁹. El último infantillo en marchar allí es Pedro Muñoz, nº174, que en 1688 tras cuatro años y medio en el Colegio y tres y medio cantando su parte, “huyó a la Seu” según el *Asiento*¹⁴³⁰. En los nombramientos entre 1650 y 1654 se puso como condición para ser admitidos el no poder marchar a otra iglesia, lo que frenó la sangría, pero sólo durante esos años.

5.2.2.6 Paso de infantillo a mozo de coro

Se puede observar en el cuadro del AD XI que los infantiles nº10-11-58-85-94-103-121-128-136-137-149-151-156-164-171-182-193-212-220 pasaron a ser mozos de coro. Es posible que Jusepe Company, nº 95, fuera el Jusepe que pasó a mozo en diciembre de 1656¹⁴³¹. Lo más usual era que pasasen a ejercer de mozos de coro inmediatamente después de ser infantillos, aunque en los casos nº 171 y 193 —Jorge Abad y Octavio Serrano—, transcurrió cierto tiempo entre

1428 *Determinaciones I...* fol.197 AD IX: ACCV *Infantillos* nº 369 determinación prima mensis ene-1660.

1429 AD IX: ACCV *Asiento* fol.40r y Cuadro. Parece que durante largos años la catedral y el Patriarca se disputaron a los infantillos, como hace notar María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) págs.85-86. En el texto, relata la llegada de Vicente Pantoja al Colegio, desde la Seu.

1430 AD IX: ACCV *Asiento de los Infantillos...* fol.43r.

1431 AD IX: ACCV *Infantillos* determinación 28-dic-1656. En la misma no consta su apellido.

su cese como infantes y la incorporación a mozos de coro, casi tres meses el primero y algo más de año y medio el segundo. Otros dos infantillos, nº 149 y 182, fueron antes monaguillos; el segundo, Thomàs Fabra, estudió probablemente órgano con Valero Barrachina y fue músico profesional, pues suplió en este instrumento hasta su marcha en 1701.

La función de los mozos de coro, diferente de lo visto en otras catedrales, fue parcamente descrita en las *Constituciones*: “Item dos moços de Coro, que han de servir de poner, y quitar los libros en el facistol, y de guardar assi los libros, como los instrumentos, con toda seguridad y curiosidad. Y queremos que estos se tomen de los que huvieren servido de Deputados, los que pareciere más a propósito.”¹⁴³²

Es obvio que aquellos mozos que habían sido infantillos en la casa tendrían una formación acorde al espíritu de la Fundación, además de saber cantar; por todo ello recibían la mitad de las distribuciones ordinarias, extraordinarias y adventicias y demás, pero no tenían derecho a salario alguno. Cabe mencionar algunos casos en que los mozos tuvieron voces valiosas y por ello recibieron emolumentos: Ventura Asensi, nº 136 en 1676 y 1678, “10L...por cantar primeros coros de thenor supliendo las enfermedades y ausencias delos thenores dela Capilla”¹⁴³³ y en 1691 a Pedro Martínez Rubio nº192, “...se le den assí mismo diez libras cada año de aiuda de costa atento a la suma importancia de su voz para lo salmeado.”¹⁴³⁴

Otro mozo de especial interés por su relación con la capilla catedralicia de Oviedo, es Vicente Pantoja, nº121: natural de La Alcora en Castellón, llegó al Colegio desde la catedral en 1664 sabiendo cantar y tras cinco años como infante pasó a mozo de coro en 1669. Según desvela María Sanhuesa, Pantoja había nacido en 1652¹⁴³⁵, por tanto debió llegar a la catedral con no más de diez años y al Colegio con doce. Sabemos por las distribuciones que desde septiembre de 1669 comenzó a ejercer dicha función, desapareciendo antes de finalizar la primera tercia de 1670¹⁴³⁶. Hemos mencionado ya a Custodio Agullón entre los infantillos huidos del Colegio; pasó tres meses en la capilla, entre enero y abril de 1682, para desaparecer. María Sanhuesa ha trazado su periplo¹⁴³⁷: éste nos hace suponer que ya debía tener cierta formación musical y debió continuar por la senda de la música instrumental puesto que fue corneta en la Seo de Zaragoza entre 1689 y 1691¹⁴³⁸ para —tras pasar por Astorga—, incorporarse como corneta a la capilla

1432 San Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla. Real Colegio Seminario de Corpus Christi 1610* Impresión de 1661 (Valencia: Imp. de Ferrer Orga, Reimpresión de 1896) cap. XIII pág.22.

1433 AD IX: ACCV *Infantillos* Carta de pago 7-ene-1676 y 10-jul-1678.

1434 AD IX: ACCV *Infantillos* determinación prima mensis abr-1691.

1435 María Sanhuesa Fonseca: “Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real”, en *Paso a paso. Parroquia de San Isidoro el Real*. Año XII nº11 (abril 2011) pág.49.

1436 Ignoramos qué fue de él hasta 1680 en que María Sanhuesa lo localiza como maestro de capilla de la catedral ovetense, cargo que ocuparía hasta su fallecimiento en 1722.

1437 María Sanhuesa Fonseca: “Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real”, en *Paso a paso. Parroquia de San Isidoro el Real*. Año XII nº11 (abril 2011) págs.49-50.

1438 Para esta información la profesora Sanhuesa hace referencia a Antonio Ezquerro Esteban: “Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete” en AM nº 61 (2006) pág.92.

catedralicia de Oviedo en marzo de 1696. Allí contrajo matrimonio con la hija del maestro Vicente Pantoja y allí falleció en 1711. De esta unión nació en 1702 otro músico, Manuel Antonio Agullón y Pantoja¹⁴³⁹. También el capón Gregorio Pérez, nº151, pasó a mozo de coro en 1678 tras cuatro años como infantillo, permaneciendo hasta mediados de 1680.

Para finalizar esta sección, advertir que fueron bastantes los mozos que tras haber danzado en la procesión de cabo de octava del Corpus siendo infantillos, hubieron de ejercer como maestros de las danzas. Veremos este asunto en el apartado correspondiente a los maestros de danza.

5.2.2.7 Paso de infantillo a monaguillo

Fueron ocho infantes los que pasaron a monaguillos tras mudar la voz, con los números 12, 44, 92, 140, 149, 157, 170, 182, 185 y 214: el 44 y el 92 figuran como “ayudantes de misa”, es decir, monaguillos. En dos casos pasaron después a ser mozos de coro: Pasqual Mas, nº149 y Tomás Fabra, nº182. Sabemos por los recibos, como hemos mencionado en el apartado correspondiente, que Fabra hizo suplencias del organista Valero Barrachina mientras fue mozo de coro, entre 1696 y 1701.

5.2.2.8 Paso de infantillo a capellanía segunda

Sólo fueron tres los infantes que pasaron directamente a ser capellanes segundos: los capones Joan Romero, nº57, en 1645 y Mathías Yranzo, nº88, en 1653; Matheo Burriel, nº89, que entró como capellán segundo junto a Yranzo en 1653, pasando a primero en 1664, y que falleció en el Colegio en 1696. Finalmente Luis Añón, nº162, ingresó en la Orden de los Jerónimos en 1683 y el tiple Jusepe Florián, nº36¹⁴⁴⁰, volvió como capellán segundo en 1633.

5.2.2.9 Salida de infantillos enfermos y/o fallecidos

Tres infantillos hubieron de abandonar la capilla por enfermedad: Timoteo Luis Ferrer, nº 56, fue despedido en enero de 1637 por ser corto de vista, aunque cantaba bien, por lo que cobró su salario. En 1644 el capón Pedro Maicas, nº78, marchó a causa de una enfermedad no especificada y finalmente el ya conocido Dionís Navarro, nº105, abandonó el Colegio en 1662 por estar “...casi siempre romadizado...”¹⁴⁴¹ aunque también cantaba su parte y por ello cobró una gratificación. En el *Diccionario de Autoridades* hallamos la voz *romadizo* definida como “Destemplanza de la cabeza, que ocasiona fluxión de la rehumá, especialmente por las

1439 Estaba en Zamora como maestro de capilla en 1734. Alberto Martín Márquez: *Niños y tiples en la catedral de Zamora...* (2008) pág. 28.

1440 Ver capítulo 3 págs. 47-50 y AD VII: ACCV *Capellanes* Florián García Salarios 1633-1636-1641/amonestación 1641.

1441 AD IX: ACCV *Infantillos* Ropa 9/10-mar/gratificación 11-mar-1662.

narices...”,¹⁴⁴² relaciona este mal que con tos y catarro, e introduce a continuación los versos de Quevedo para autorizarla: “Culpa es el lugar, no es suya, / Aunque suya sea la pena, / Pues sus fríos romadizos / Gastan narices de piedra”¹⁴⁴³. Pensamos que pudiera tratarse de un trastorno catarral o de tipo alérgico.

Dionís Navarro volvió al Colegio a opositar para el puesto de organista en 1679, siendo ganador de la plaza Valero Barrachina¹⁴⁴⁴: si tenemos en cuenta que este infante permaneció cinco años en el Colegio, entre 1657 y 1662, lo que significa que debió recibir algún tipo de instrucción instrumental durante su estancia.

En lo referente al fallecimiento de infantillos, fueron cuatro los casos —sin saberse la causa—, a lo largo del siglo: Jusepe Martín, nº 26, en 1624 con 12 años, que fue enterrado en el Colegio; Carlos Gómez, nº 176, fallecido en 1686 y enterrado también en el Colegio; Pasqual Payà, nº 181, que marchó a Onil para fallecer allí en 1687 y en 1665 un niño sin identificar, de cuya muerte tenemos noticia por el gasto menudo¹⁴⁴⁵.

5.2.3 Otros infantillos a mencionar

En las ocasiones en que no se explicita motivo, se presupone la muda de voz para abandonar el Colegio, aunque hay también salidas voluntarias, para ir con la familia o a otra ciudad, probablemente a continuar con la formación musical y religiosa. En los casos en que el infante salía sin acuerdo de los colegiales, dejaba de percibir remuneración y ropa, al igual que sucedía si no había llegado a cantar su parte. En el cuadro podemos ver también algunos casos en que el infante se vio necesitado de solicitar adelantos y ayudas de costa, generalmente por necesidad de sus padres. Uno de los más notorios es el ya conocido Vicente Pantoja, nº121. También hay infantillos de los que no hay absolutamente ningún documento aparte del *Asiento*, quizá porque marcharon en seguida por razones desconocidas, ya que caso de no tener efecto la elección, se indicó en el libro, como los niños nº 200 y 201.

Cabe también recordar a Jacinto Navarro, que pasó un año como ministril en la capilla, falleciendo en 1648¹⁴⁴⁶, fue infantillo del Colegio y es el número 13 de nuestro registro. Llegó en agosto de 1614 y se desconoce cuándo salió, pero en enero de 1615 se pagó por darle la comunión durante una enfermedad.

1442 *Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, Tomo V 1737, letras O-P-Q-R <http://buscon.rae.es/ntlle> Junio 2013.

1443 Francisco de Quevedo y Villegas: *El Parnaso Español, Monte en dos Cumbres dividido, con las nueve Musas Castellanas*. Tomo IV, Musa VI Thalia, Romance LX dedicado a la ciudad de Valladolid (Madrid: Joachin Ibarra, 1772) En el diccionario de Autoridades la numeración es LXI. Quevedo hace también alusión al reuma en el poema. En el Tesoro de la Lengua Castellana, Covarrubias hace también referencia al reuma.

1444 Ver cap. 4.7.2.

1445 Se apuntaron 3 sueldos por la misa de cuerpo presente y 18 sueldos a los foseros. AD IX: ACCV, *Infantillos*, Gasto menudo 9-feb-1665).

1446 Ver cap. 4 págs. 82 y AD VIII: ACCV *Ministriles* Jacinto Navarro Salarios abr-1647 a abr-1648.

5.2.3.1 Los Ortells

Nos hemos fijado también en la figura de José Ortells, llegado en 1652: Ferrer Ballester plantea la posibilidad de que fuera el hermano de Antonio, aunque reconoce que ningún documento lo menciona como tal¹⁴⁴⁷. Es difícil pensar que con el mismo apellido y siendo del mismo pueblo no fueran parientes, incluso hermanos. Sin embargo, no queda claro que el José Ortells infantillo y mozo de coro entre 1652 y 1661 fuera el capellán del Colegio que menciona Antonio en su testamento de 1703: si a su llegada al Colegio en 1652 José tenía diez años, habría nacido en 1642, siendo cinco años mayor que Antonio; en 1703, fecha en que Antonio hizo testamento, José tendría 61 años y Antonio 56. En el *Libro de Nominaciones* se indica que José fue nombrado capellán primero el 28 de octubre de 1701, con voz de tenor de cuerpo. En el margen de la nominación añade: “Mosen Joseph Ortells capellán primero. Murió en 5 de Mayo 1711 a los 52 de su edad...”¹⁴⁴⁸, lo que nos hace concluir que no se trata del mismo José, pues éste último era doce años más joven que Antonio, quizá un sobrino.

Cualquiera de los dos José Ortells podrían ser el mencionado por Ferrer Ballester citando a Suárez Pajares, como residente en Sigüenza entre 1687 y 1692, junto a dos hermanas¹⁴⁴⁹: el primero tendría 45 años en 1687 y el segundo 28, por lo que es imposible que se tratara de padre e hijo. Observando el árbol genealógico de los Ortells¹⁴⁵⁰ pudiera simplemente ser el primero un primo y el segundo un sobrino en primer o segundo grado, pues el padre de Antonio tuvo tres hermanos —uno llamado también Antonio—, y dos hermanas, mientras que del propio compositor no constan hermanos.

5.2.3.2 José de Cáseda, compositor

Jusepe de Cáseda, nº 152 era originario de Zaragoza y permaneció en la capilla entre enero de 1676 y agosto de 1678, ganando salario desde agosto de 1677; se despidió, cobrando su salario y no se le hizo ropa¹⁴⁵¹. Pensamos que se trata del compositor —hijo de Diego de Cáseda, maestro de la iglesia del Pilar de Zaragoza—, del que hablan Antonio Ezquerro¹⁴⁵² y Pedro Calahorra: “Formado junto a su padre, éste, en 1682, *pidió licencia para acompañar a su hijo a Calahorra a una oposición*. Este hijo era el maestro José de Cáseda, por lo que se dice en su nombramiento para la catedral de Pamplona en 1691... De la de Pamplona pasó a la catedral de Sigüenza, de donde, según Lothar Siemens, vino a la de Zaragoza.”¹⁴⁵³

1447 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) págs. 80 a 84.

1448 AD VI: ACCV *LiNo* fols.94r-v. Fueron examinadores Joachim Falomir y Pedro Martínez de Orgambide. Veremos a Antonio Ortells seguidamente.

1449 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.81 n.p. 120.

1450 Ídem.

1451 AD IX: ACCV, *Asiento fol.41r* y AD IX: ACCV *Infantillos*, salarios 31-dic 1677/25-jun-1678+Cuadro.

1452 Antonio Ezquerro Esteban: *Diccionario de la Música Española...* Vol.4 (1999) Voz *Manuel de Egüés*.

1453 Pedro Calahorra Martínez: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, nº2. Polifonistas y ministriles* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978) pág.120. María Teresa Ferrer Ballester en *Antonio T. Ortells*

¿Por qué venir a Valencia con semejantes antecedentes familiares? Quizá en aquellos años no había plazas de infantilillo en Zaragoza; quizá Diego de Cáseda deseó para su hijo la apertura hacia nuevos horizontes con vistas a una futura carrera profesional, o quizá fue la figura de Antonio Ortells —maestro entre 1674 y junio de 1677—, la razón de este traslado. Mejor se comprende que el niño se despidiera un año y medio después para regresar a su tierra, donde continuaría su formación. A la revisión de este texto y mientras analizábamos los Inventarios de Música, hemos hallado apuntada una “Salve a 8 de Cáseda Infante”¹⁴⁵⁴, lo que viene a corroborar nuestra hipótesis.

Para concluir esta sección, hemos de indicar que de la totalidad de los infantiles, 137 procedían del Reino de Valencia, 18 de la capital, siendo mayoría los de la actual provincia de Valencia, seguidos de Castellón y finalmente Alicante. Un total de 57 niños llegaron del Reino de Aragón, siendo de las comarcas turolenses cincuenta de ellos y por tanto los más numerosos tras los de las comarcas valencianas. Es notorio el itinerario que trazan los pueblos, pues descienden hacia Valencia desde Zaragoza, desde la cuenca minera turolense, el interior de Castellón en las comarcas limítrofes con el Maestrazgo, y la población y diócesis de Segorbe con su vecina Altura.

La relación intensa con Aragón supuso también la ampliación esporádica hacia regiones norteñas y de ahí la llegada de cuatro infantilillos navarros y dos sorianos; de manera más casual quizá, cuatro fueron en total los procedentes del área toledana, albaceteña y conquense, junto a un mallorquín —en realidad mozo de coro—, y un murciano.

5.2.4 Salarios, adelantos, ayudas y gratificaciones

En las *Constituciones* quedan asignados los emolumentos ordinarios y extraordinarios de los infantilillos: al ser admitidos debían comprometerse a permanecer tres años, tras los cuales recibirían ropa y 30 libras —10 libras anuales—, siempre que no abandonaran la plaza antes de tiempo, “...no embargante la obligación, ò se echen por incorregibles...”¹⁴⁵⁵. El uniforme y la ropa de coro se la quedaba el Colegio. Veremos además, que a menudo la totalidad del dinero se gastaba exclusivamente en ropa. Aunque no quedó escrito en las *Constituciones*, al cumplir el tiempo podían continuar como infantiles bajo las mismas condiciones si aún no habían mudado la voz, según se desprende del *Asiento delos infantiles dechoro*¹⁴⁵⁶.

y su legado... (2007) págs.106-107, incluye un cuadro con los infantilillos entre 1674 y 1677, años en que Ortells rigió la capilla, pero lo incluye como J. de Casada, dando ene-1675 como fecha de entrada y ago-1677 de salida, es decir, con un año de adelanto. Previamente, insiste en la idea de la falta de sincronía entre la llegada y el nombramiento de los infantiles en el *Asiento*, vinculándolo al retraso en el cobro de salario. De nuevo diferimos, añadiendo que en el caso de niños no nombrados que por alguna razón permanecían en la casa unos días, se consignó en el gasto su manutención o transporte.

1454 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, AM nº 21 (1966) págs.211-241 (22ª página del manuscrito aunque no viene numerada).

1455 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LXXVIII pág.140.

1456 “...ysi acabados los tres años querrá estar en la capilla pareciéndole a los collegiales perpetuos sele aya de dar cada un año diez libras y comida y vestir como en los primeros tres años...” En AD IX: ACCV *Asiento* fol.2v

En la práctica, al niño se le computaba salario desde el momento en que era capaz de *cantar su parte*: para cobrar las mencionadas diez libras anuales, no sólo se había de cantar *diestro* sino que debía hacerse por un periodo de tres años. La musicóloga Teresa Ferrer Ballester, afirma que los infantillos sufrieron retrasos en el pago, “... ya que lo extraordinario parece ser el pago del salario desde el mismo día de la admisión...” a causa de “... las repetidas penurias económicas que sufrió la institución durante el siglo XVII.”¹⁴⁵⁷. Recordemos que la gestión de las rentas está en la base de los problemas económicos de la capilla —y no la penuria económica propiamente dicha, aunque hubiera menos ingresos de los necesarios —, y algunos niños entraban con derecho a estipendio desde el primer día debido a que ya cantaban su parte, sin que ello supusiera que tuvieran derecho a cobro antes de transcurridos tres años. Un ejemplo muy claro es el nombramiento de Jacinto Navarro, nº13, en 1614:

“... concertado en presencia y con voluntad de su padre, que por no saber cantar @ de estar solo por la comida y vestido asta que sepa cantar su parte @ conocimiento del maestro de capilla y que de aquel día en adelante aya de servir tres años continuos en los cuales se le dará de comer y vestir y al cabo dellos le dará el collegio la ropa de lana y lino que tendrá excepto la loba y sobrepellices que los @ de bolver al collegio y más se le darán treynta libras de las cuales quando salga se le @ de hazer de vestir @ onrra del collegio y que si dentro estos tres años se fuere que no tenga obligación el collegio de darle cosa alguna pero si por falta alguna se despidiese del collegio antes de acabar los tres años el collegio le aya de pagar respectivamente conforme a lo que huviere servido y así lo firmó de su mano día mes y año sobredichos”¹⁴⁵⁸.

Obsérvese por tanto, que si el infante cantaba su parte y perdía la voz antes de los tres años, cobraría a su salida, pero marcharía sin salario si ésta no estuviera justificada, cumpliera tres años sin progreso alguno —aunque en dicho caso se le despedía antes —, o fuera expulsado. De esta normativa se desprende una gran diversidad de casos, entre los que se encuentra el de Antonio Ortells, nº 106, que en agosto de 1661 hubo de reclamar su salario junto a Esteve Guill, nº 110, porque aún no lo tenía reconocido tras cuatro años en el Colegio¹⁴⁵⁹. Es imposible saber exactamente lo que sucedió, pero lo cierto es que, en condiciones similares, su compañero Vicente Borrell, nº 103, llegado también en 1657, ya cobraba en enero de 1661. Ortells llegó en diciembre de 1657 y por tanto tenía casi once años¹⁴⁶⁰: lo lógico era haber merecido salario en dos años como máximo; quizá su talento precoz provocó conflictos con su maestro —Jacinto Barberán, o incluso con el propio Marcos Pérez u otros miembros de la capilla —, porque no logró el reconocimiento hasta abril de 1662, con quince años cumplidos.

El desfase entre el ingreso como infantillo y la percepción de emolumentos, es quizá la causa de que Ferrer Ballester considere a los infantillos sin salario, como no nombrados para el puesto:

nombramiento de Jacinto Belloch.

1457 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) págs.58 y 86. Relata la solicitud de salario de Ortells, nº105, en agosto de 1661, reconociéndosele en abril de 1662.

1458 AD IX: *Asiento* fol.3v.

1459 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág. 86

1460 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág. 81

“En los registros de ingreso de esos años [1677-1678] se observa de forma más clara que la fecha de entrada se correspondía con la llegada al Colegio, pero no con el nombramiento como infante, con el consiguiente retraso en la percepción de su salario”¹⁴⁶¹. En relación al *Asiento* y la información contenida en él, asevera que “... hay que tener en cuenta que la fecha registrada en el libro de Asiento de Infantes, según se deduce en la mayoría de los casos, se refiere a su llegada al Colegio y no a su admisión oficial como infantilillo”¹⁴⁶².

Ya hemos avanzado que no compartimos esta opinión, pues el *Asiento* utiliza expresiones como “... fue elegido para servir...”, “... fue recibido por infantilillo...”, “Recibido con acuerdo, voto, y parecer de todos...”, “...entró a servir plaza de infante por elección de todos...” o “...fue recibido por todos los electores según constitución...”¹⁴⁶³, a lo largo de todo el documento, seguido siempre de la fecha, por lo que en este trabajo daremos como ingreso el apunte del *Asiento*. Caso extraño de no estar elegido, estaba a expensas del Colegio y la manutención se pagaba por sacristía. Por tanto, se les dio un trato más que adecuado.

Para verificar nuestra opinión, aportamos también algunos datos, como por ejemplo los gastos de manutención de los tres capados que pretendieron entrar en la casa en 1610, a cuyo cuidador se pagó su manutención¹⁴⁶⁴, así como de Jusepe Belvís, nº112, que —a la espera de ser examinado—, “...por tener buena voz y saber de canto determinaron que quedase en los aposentos de los infantes que están fuera de la clausura asta el jueves siguiente ... en que le debe hazer la elección como en efecto se hizo”¹⁴⁶⁵. Por tanto, esta elección tuvo lugar el día 8 de septiembre de 1661, exactamente como consta en el *Asiento*. También servirá de ejemplo el caso de Vicente Andani, nº 188, a quien se le hizo ropa al entrar y en cuyo recibo consta “...que fue elegido jueves 23 de setiembre 1688”¹⁴⁶⁶, la misma fecha de ingreso anotada en el *Asiento*. Además, el infante capón Miguel Alcón, nº138, no apuntado en el *Asiento*, pasó más de seis meses en 1670 de prueba, sin ser finalmente admitido por “no ser la voz competente” y demasiado pequeño, aunque a pesar de ello se le hizo ropa¹⁴⁶⁷.

Volviendo a los salarios, ocasionalmente se adelantaron, quedando reflejado en los recibos con expresiones como “... a cuenta de lo que tiene ganado”; se otorgaban ayudas, como la de Vicente Borrell, nº 103: “...Vuestras Señorías saben y canta con la satisfacción que consta a todas

1461 María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.106. Los corchetes son nuestros. La cita hace referencia a esos años, en que Ortells fue maestro de capilla. Los registros no son más explícitos que el principio de la centuria, y aún incluso, dan menos información.

1462 *Ibid.* pág. 88.

1463 AD IX: ACCV *Asiento* fols. 4v, 5v, 7r, 11v y 15v págs. 4-5-6-7-8-14-15-17. Son ejemplos de la mayoría de expresiones que indican el ingreso de los infantes, aunque conviene revisar todo el documento transcrito, que abarca de 1610 a 1706.

1464 AD IX: ACCV *Infantes* Memoria y carta de pago 22-dic-1610.

1465 *Determinaciones I...* fol. 210. AD IX: ACCV *Infantilillos* determinación prima mensis sep-1661 y AD IX: ACCV *Asiento* fols. 34v-35r, págs. 36-37-38. 8-sep-1661.

1466 AD IX: ACCV *Infantilillos* Memoria y recibo 26-sep-1688 y *Asiento...* fol. 43 pág. 55.

1467 AD IX: ACCV *Infantilillos* Recibo ropa 2-dic-1670 y Cuadro.

Vuestras Señorías y a la capilla por lo tanto suplica... dar le alguna ayuda de costa con laqual pueda socorrer asus padres que están con mucha necesidad...”¹⁴⁶⁸. También Vicente Pantoja, nº121, además de ir cobrando el salario cada año, fue socorrido en dos ocasiones a causa de sus padres, “...que son pobres y están con grande necesidad... sus señorías arán una grande limosna que daré yo con nuevas obligaciones de cantar y servir en el coro como se verá por la obra...”¹⁴⁶⁹.

En otras ocasiones se dio ayudas de costa también por los servicios realizados: “...5L a Christoval Thomás y Ventura Asensio Ynfantes dedicho Collegio y por determinación del Collegio Nemine discrepante atento que dichos infantes son de mucha utilidad para el servicio del Coro se les ha hecho gracia de dicha ayuda de costa para que se repartan entre los dos...”¹⁴⁷⁰. En total, hemos comprobado que 56 niños recibieron su salario por adelantado o en forma de gastos personales¹⁴⁷¹, 87 lo cobraron o gastaron en la hechura de ropa al final de su estancia —más cuatro en el límite temporal de nuestro estudio¹⁴⁷²—, y 61 salieron sin cobrar por no cumplir el tiempo cantando su parte¹⁴⁷³.

Observando también el AD IX: *Cuadro infantillos*, constatamos que con Vicente Pantoja, que recibió ocho adelantos además del último cobro al salir y dos ayudas de costa, se inició un ciclo —quizá este caso ejerció un “efecto llamada” —, de pago de salarios antes de cumplir tres años cantando, hasta aproximadamente 1684 en que vuelven a predominar los pagos a la finalización de la estancia. Aunque todavía no se gozara de derecho a salario, era posible recibir adelantos, como en el caso de Antonio Oliver, nº 77: “... he recebido... a cuenta de lo que mi hijo irá ganando cantando su parte según la disposición del señor Patriarcha a su tiempo por la *esperanza* se tiene de su buen natural...”¹⁴⁷⁴. Cuando se cobraba al finalizar, la expresión utilizada en los recibos solía ser “por todo el tiempo que ha servido”. A partir de 1669 hay diversos recibos de prorratas o devengos de varios meses o incluso un año a varios infantillos.

1468 Se adjunta a la súplica la determinación de prima mensis dic-1663 por la que se le dieron 6 libras. AD IX: ACCV *Infantillos* Súplica y recibo 2-dic-1663.

1469 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 9-dic-1667. La otra ayuda es de 2-abr-1667. En el mismo AD IX y en el cuadro infantillos se pueden consultar todos los cobros.

1470 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 10-feb-1673.

1471 Cobran adelantos en forma de dinero, ropa, viajes, compra de instrumentos u otra sin especificar. Llevan asterisco los que salían sin cumplir tres años cantando pero cobraban su parte, los nº20 y 76 eran capones y los nº 55 y 87 compraron un monocordio: nº 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 20*, 30, 37, 51*, 55, 57, 58, 74, 76*, 77, 84, 87, 121, 126, 127, 128, 131, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 144, 148*, 151, 152, 156, 157, 158, 161, 162, 164, 165, 170, 171, 174, 188, 191, 193, 194, 195, 199, 203, 206, 209, 217, 222, 224.

1472 Cobran salario al final de su estancia: nº 1, 7, 8, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 33, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 70, 72, 73, 75, 78, 79, 81, 82, 85, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 129, 138, 147, 150, 154, 159, 160, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 204, 207, 208, 213, 214, 218, 220 y quizá 226, 229, 231 y 232, pero después de 1706, fecha en que se detiene nuestra investigación.

1473 Salen sin cobrar, por no cantar su parte o por permanecer muy poco tiempo haciéndolo: nº 16, 22, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 46, 48, 50, 52, 63, 66, 68, 69, 71, 80, 83, 86, 90, 91, 100, 101, 102, 104, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 130, 132, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 155, 166, 167, 168, 172, 173, 186, 187, 196, 197, 202, 221, 225, 227, 228, 230.

1474 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 5-sep-1645.

5.2.5 Infantillos capones

Ya hemos abordado la cuestión de los castrados en la sección dedicada a los tiples, puesto que la capilla del Colegio no quedó al margen de la gran afición que a estas voces hubo durante el siglo XVII. Observando el AD IX Cuadro *Infantillos*, comprobamos que la mayoría de los de nuestra capilla fueron registrados en el *Asiento*, pero no todos: pese a que el primer capón reconocido como tal fue Luis Vicente Cotanda, nº19, en 1621, sabemos de él por unos recibos de ropa, probablemente la que se le hizo para salir del Colegio¹⁴⁷⁵. Esta circunstancia nos hace pensar que quizá durante los años anteriores alguno de los infantillos fuera también capón aunque no conste, puesto que sí había interés por reclutarlos; de hecho, en octubre de 1610 se hizo un pago de 4 libras a Jerónimo López, que a su vez había pagado al vicario de la parroquia de Cantavieja, en el Maestrazgo aragonés, para que proporcionara al Colegio “... tres capados para infantillos, que nos dijo había muy buenos, y por la necesidad que había en la iglesia nos pareció al vicerector y a mí dalle esto para que los truxese...”¹⁴⁷⁶, pero a continuación López reconoce que fue todo un engaño.

Poco después, en diciembre de ese mismo año, el capellán Gerónimo Palacios¹⁴⁷⁷, cobró 35 libras con 16 sueldos y 3 dineros por haber estado en Sos del Rey Católico dos veces tratando de reclutar a dos capones y en Pedrola negociando con un cantor llamado mossén Orcal; además reclamó dinero por mantener varios días tres capones —no sabemos si dos eran los mismos de Sos en Zaragoza—, y posteriormente en Valencia, además de llevar mula y mozo¹⁴⁷⁸. Revisando el *Asiento*, cuyo primer apunte es precisamente de 1610, encontramos sólo un ingreso en diciembre de ese año, el de Martín Aguilar: dado que no se menciona que fuera capón, pensamos que quizá Palacios llegó con él y los “dos caponçitos...”¹⁴⁷⁹, siendo el tercero el infante Aguilar, no castrado, el único finalmente admitido en la capilla.

Hay algún recibo anterior de llegada de niños al Colegio, pero ignoramos si se trataba de capones o no¹⁴⁸⁰. En diciembre del mismo año, 1609, el capellán Felipe Perandreu cobró 34 libras y diez sueldos “... por los gastos y trabajos que tuvo en las idas de Guesca para tratar del Tiple...”¹⁴⁸¹. Desconocemos si se trató de un infante castrado o un adulto, pero no entró ningún tiple nuevo por esas fechas y entre los niños sólo puede tratarse de Miguel Herrera, nº7 y Juan Carrasco, nº8.

1475 Aparece en AD IX: ACCV *Asiento* fol.5v pág. 5, pero sólo se le menciona como capón en AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 20-jun/5-sep-1623.

1476 AD IX: ACCV *Infantillos* Memorial 6-oct-1610. También hemos incluido el apunte del Libro de Gasto de Sacristía, fechado a 3-oct-1610.

1477 Capellán segundo contrato entre I-1608 y I-1612. AD VII: ACCV *Capellanes* 1608 a 1612 y AD VII Cuadro Contraltos.

1478 AD IX: ACCV *Infantillos* Memorial, carta de pago y recibo 22-dic-1610.

1479 Ídem.

1480 “...por lo que gastó en traer a los tiples de Albarracín por mandato del Patriarca mi Señor” Pago a Joan Ximbreras: AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 3-jun-1609.

1481 AD VII: ACCV *Capellanes* Orden de pago y recibo 5-dic-1609.

En cualquier caso, la aparición oficial de castrados en el Colegio se retrasa como mínimo a 1619 con Cotanda, nº19 y según el *Asiento* a 1621 con Juan Domingo, nº20. Su número total fue de 27 entre los años 1619 y 1700. Además del primer caso, en 1664 conocemos sólo por los recibos de ropa a su salida, a Antonio Quinto, nº120, que no aparece anotado en el *Asiento*: quizá este apellido sea incorrecto y se trate del niño inscrito como Antonio Asins, nº114, que llegó en 1662 y no aparece como capón, o quizá sean simplemente dos infantes diferentes, pero es extraño en esta época que uno de ellos no fuera anotado en dicho libro.

Los capones corresponden a los siguientes números de nuestro registro de infantillos, AD IX Cuadro Infantillos: 19, 20, 32, 33, 41, 57, 59, 61, 63, 69, 76, 78, 79, 81, 88, 98, 101, 108, 120, 138, 143, 147, 151, 154, 160, 200 y 208. Su llegada al Colegio es bastante regular hasta el nº 163 que llegó en 1679. Pasaron catorce años hasta el nuevo y último ingreso en 1693. Se indicó edad sólo en una ocasión, el nº 101 con doce años.

Un total de tres capones, nº 20-76-151, fueron apuntados a su llegada como capaces de cantar su parte, mientras que dos, nº 57 y 61, comenzaron a hacerlo y por tanto a cobrar salario durante el primer año de su llegada; otros cuatro, nº 19-41-98-147 comenzaron a cantar su parte entre uno y tres años después de su ingreso, mientras que del 88 y el 208 no se dice nada pero pasaron a ser capellanes, el nº 88 en el propio Colegio junto al nº57, lo que indicaría que cantaron su parte muy tempranamente. Esto no deja de provocar cierto desconcierto: ¿cómo se podía tomar la decisión de castrar a un niño que no sabía cantar para que preservara su hermosa voz?

Nuestra pregunta es la expresión de una terrible realidad, pues todo parece indicar que con un mínimo indicio de buena voz se castró a niños muy pequeños; el único del que conocemos su edad —Bartholomé Berdún, nº98 —, tenía doce años al llegar y no cantaba su parte. Puesto que el cambio de voz tiene lugar alrededor de los catorce años, el criterio para acometer esta operación parece no existir, pues aún se podría haber esperado al menos a los trece años.

Así pues, once castrados resultaron ser suficientemente habilidosos y buenos cantores, mientras que observando al resto comprobamos que de otros seis, los nº 32-33-59-69-81-123, no se informa de su pericia vocal o simplemente no sabían cantar; además, un total de diez capones fueron despedidos por falta de condiciones vocales y musicales: nº 59-63-78-79-101-108-138-143-154-160, el 79 lo fue por estar enfermo y no aprovechar su voz, el 138 tras seis meses de prueba —por ser incompetente y demasiado pequeño —, y del 154 no queda razonada su salida. Además en el caso del nº200 no tuvo efecto la elección. En lo referente a la salida, además de los que fueron despedidos por no tener condiciones musicales, se desconoce el motivo de la marcha de cinco capones, mientras que otros cinco, nº41-61-76-81-98, marcharon a la Seo.

En conclusión, la castración parece haber sido una práctica a la que a menudo se recurrió sin mediar suficiente reflexión, afectando a niños de muy poca edad, procedentes de pequeños pueblos con colegiatas e iglesias de cierta importancia, pero en un entorno pobre y falto de expectativas. Muchas familias debieron pensar que estaban ofreciendo un futuro a un hijo con el simple consejo de cualquier cantor de parroquia o quizá ni eso; el resultado es que en el Colegio más de un tercio de los niños castrados fueron despedidos por no servir para cantar e incluso uno fue empleado como criado de un canónigo catedralicio, ¡triste destino tras tantas esperanzas y sufrimiento!

5.2.6 La vida de los infantillos en el Colegio

A lo largo del siglo, los infantillos recibieron invariablemente la misma atención: se les hacía la ropa de calle y de coro imprescindible, como atestiguan algunos recibos que hemos incluido —muchos con el detalle de la ropa cosida¹⁴⁸²—, además de la que se les hacía en el momento de su cese como infantes con las 30 libras de salario, tras tres años de servicio. Quedaba en su propiedad la ropa de lana y lino, salvo loba y sobrepelliz: vestían además de la camisa, calzas y medias en color blanco o morado, un jubón a conjunto con calzón cuyo color era también morado o pardo y que en los recibos recibe también el nombre de *balón*, *greguesco*, *gipó* i *caragüel*. Sobre dicho conjunto, conocido como los *paños menores*, se vestía *ropilla* o capa corta o *herreruelo*, o sotanilla con capa y sombrero; hemos visto la mención a medias o calzas *ensoladas*, “...los çapatos y calças antes quelas rompan del todo se dan a solar...”¹⁴⁸³, calcetas, zapatos, escarpines, pretinas, bolsillos y faltriqueras, mangas sueltas para los jubones y cuellos que en la mayoría de las ocasiones eran las valonas propias de la época, hacia 1650 con golilla.

En vida del Patriarca y antes de la crisis económica, el fundador fue generoso, como se desprende de algunos pagos que sobrepasaban el salario estipulado: “...50L 16S 6D de las cuales le hace merced su Excelencia por los dos años quatro meses y veynte días que ha servido de infantillo... de 6 feb 05 hasta hoy. El modo de paga es que se le den 30L de contado y las restantes 20L etc para hacerle un vestido negro”¹⁴⁸⁴. También sabemos por un recibo que daba estrenas al personal de servicio del Colegio, entre los que se incluían los ministriles y los infantillos¹⁴⁸⁵.

Recibían además de las clases de canto que debía impartir el maestro de capilla, instrucción en gramática a cargo de diferentes maestros¹⁴⁸⁶, estudiantes o familiares del Colegio; ello puede consultarse también en el AD IX Cuadro *Maestros infantillos*. Era costumbre también, comprar a cada niño una *Bula de la Cruzada*¹⁴⁸⁷, que les eximía de hacer ayuno en viernes, cuaresma y otras indulgencias. Ya hemos indicado que el cuidado diario era responsabilidad del sacristán y su ayudante, con la asistencia de un acólito:

“Item, al dicho Sacristán incumbe tener particular cuidado de los Infantillos, assí en lo que es vestido, como en la comida, procurando que en todo sean bien tratados: y que un Acólito asista con ellos, y les enseñe a ser virtuosos, y el Maestro de Capilla a cantar; y que a su tiempo les muestren Gramática, para que puedan ordenarse, procediendo en todo de manera, que los mu-

1482 Hemos seleccionado los más interesantes recibos de ropa, por lo prolijo de la enumeración de prendas y tejidos, o por hacer mención a algún infantillo en concreto.

1483 *Consueta Original* sig. 270 ACC-AR/3-183K fol.46r.

1484 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 26-jun-1607 de pago a Joseph Mestre.

1485 AD IX: ACCV *Infantillos* Memorial 10-ene-1609.

1486 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág.104 así como María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág. 89, mencionan este asunto.

1487 Estas bulas han sido analizadas por su utilidad para estudiar la demografía en España durante el siglo XVII, a falta de censos: José Ojeda Nieto: “La población en España en el siglo XVII: Tratamiento demográfico de la bula de la Santa Cruzada” en *Dossier* (2004), págs.77-114.

chachos sepan que tienen superintendente, y así acudan a él en sus ocasiones, como se dice en el capítulo 16.”¹⁴⁸⁸

Los primeros recibos dan fe de esta organización, pues era un acólito que los cuidaba, el encargado de la compra de papel, tinta, libros de lectura e incluso las mencionadas bulas¹⁴⁸⁹, pero fue Narcís Leysa quien se encargó de comprar los remedios y sangrías para la cura de la sarna que padecieron en 1606¹⁴⁹⁰, pagándose al cirujano directamente en otras ocasiones: “... por dos años que he servido de afeitar sangrar y curar a los diputados de dicho colegio”¹⁴⁹¹, a razón de cuatro libras anuales. No obstante, era un ama la que se ocupaba de mantener el aseo de estancias y ropas, dando cuenta de todo al ayudante de sacristán, que las custodiaba, tal y como reza la *Consueta*, donde además se insiste en que “... de todo lo que hubieren menester les provee el Colegio y estando enfermos de todo lo necesario y extraordinario, todo se paga por la Sacristía”¹⁴⁹².

Es de los primeros años que conocemos los pequeños problemas de salud de los infantes: “... para el ojo de Alegría, agua de rosas. Para Domingo, agua de grosellas y un queixalero¹⁴⁹³ para la muela que se le sacó...”¹⁴⁹⁴. Hay constancia de los servicios médicos de un cirujano entre 1606 y 1609, “... por el afeitar y sangrar a los diputados...”¹⁴⁹⁵, pero en adelante estos gastos debieron apuntarse sumados a otros conceptos, por lo que hay poca información; así pues, sólo en esta etapa conocemos los males que afectaban a los niños y los remedios que recibían: en tres ocasiones se menciona la sarna¹⁴⁹⁶ —la última en el gasto menudo de 1673—, y en otras dos la roña¹⁴⁹⁷, así como *florncos*¹⁴⁹⁸ y flemón en una. Además de las sangrías ya

1488 San Juan de Ribera: *Constituciones...* (1896) cap.VI.

1489 Recibos de estos gastos en AD IX: ACCV *Infantillos*.

1490 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 1606 sin día ni mes.

1491 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 23-dic-1607/ 9-oct-1609, pagos a Juan Malo de dos años.

1492 *Consueta* fol.21. La referencia al ama está en el fol.22r.

1493 Queixalero: del catalán *queixal*, muela. Venda para el dolor de muelas.

1494 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo de varios asuntos 27-nov-1609.

1495 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 23-dic-1607, 9-oct-1609 y 8-oct-1617.

1496 “Sarna, una especie de lepra, aunque no tan mala como la elefántica, porque aquella roe, no solo el cuero, pero come la carne...” Sebastián Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española...* (Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674) Voz *sarna*. <http://www.cervantesvirtual.com> agosto 2013.

1497 “Roña, una especie de sarna, que suele dar al ganado... Díxose a rodendo, porque va royendo la piel, y la carne...” <http://www.cervantesvirtual.com> agosto 2013. Probablemente este término hiciera referencia en nuestros documentos a la sarna común. El *Diccionario de Autoridades*, hace referencia a Covarrubias.

1498 Florncos = Forúnculos *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico* (Universidad de Salamanca) <http://dicciomed.eusal.es> agosto 2013.

mencionadas¹⁴⁹⁹, recibían como tratamiento yerbas en decocción, ración extra de pollo y caldo de gallina, calabazate y confitura, vino, nieve y *lamedor*¹⁵⁰⁰.

El trato dado a los niños en la casa era muy correcto y cercano, según se desprende de los documentos consultados; se evitaba la excesiva severidad y se atendía constantemente no sólo a sus necesidades básicas, sino también a las propias de los niños de corta edad, ocupándose también de fomentar su entretenimiento y velando al tiempo por la cohesión del grupo¹⁵⁰¹. Climent y Piedra describen someramente su régimen de vida: “Un capellán de la capilla cuidaba de ellos y un maestro de escuela les enseñaba gramática. Salían por la calle vestidos de uniforme con sotanilla, manteo y sombrero. Una de sus diversiones preferidas era asistir a la corrida de toros en el poblado de Burjasot, propiedad del Fundador, y luego del Colegio”¹⁵⁰².

Efectivamente, tras la revisión detenida de todos los documentos disponibles, podemos decir aquí que el capellán aludido —Joan Ximbreras—, así como todos los mencionados en el Cuadro *Maestros Infantillos* del AD IX, cuidaron a los niños mientras residieron fuera del Colegio. En cuanto al maestro de gramática, en el mismo cuadro hemos detallado las personas que realizaron la tarea, en su mayoría estudiantes y familiares del Colegio, siendo sólo maestro de escuela el del documento aportado por los autores. Finalmente, aunque el Patriarca dejó expresamente prohibida la asistencia a los toros, los infantillos fueron obsequiados con este espectáculo en algunos periodos —no durante todo el siglo—, como se desprende de ocho recibos y dos determinaciones¹⁵⁰³; no iban sólo a los toros de Burjasot, sino también a los de Valencia: “... que un acólito lleve a los infantillos con sotanillas y capas a ver los toros que se an de correr en la plaza de Predicadores y sale a torear el Almirante de Aragón”¹⁵⁰⁴.

1499 Los recibos a que hacen referencia esta información son AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 1606 sin día, a Narcís Leysa/23-dic-1607/ 30-jun-3-sep-9-oct-1613/27-nov-1609/24-jun-14-jul-1614/8-mar-1615 y muchos años después 12-abr-1673 del gasto menudo.

1500 “Lamedor, el xarave que se da, para que poco a poco el enfermo lo dexa ir desliçándose por la garganta...” Sebastián Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española...* (Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674) Voz *lamedor*. <http://www.cervantesvirtual.com> agosto 2013.

1501 Tal y como se indica en la *Consueta Original...* fol.46r. José Climent y Joaquín Piedra en *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) citan este texto, pág.104: “En vida de Nuestro Santo Fundador tuvo el Colegio un estudiante a quien dava un tanto porque cada tarde les sacase a divertir. Hade importar mucho se continúe esto porque no anden solos de uno en uno ni aun de dos en dos sino todos juntos, esto por muchos inconvenientes que se han seguido de hazer lo contrario.”

1502 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 104. Este párrafo viene acompañado de los correspondientes documentos de archivo, mencionados a pie de página, siendo una de ellas nuestra cita de la *Consueta* fol.46r inmediatamente anterior.

1503 AD IX: ACCV *Infantillos* gasto menudo 3-sep y 2-oct-1629/14-sep-1649/Deter I fol.135, *Prima mensis* sep-1655 y Recibo 9-nov-1655/Deter I *Prima mensis* sep-1657/Recibos 24-may y 18-sep-1659/Recibo 17sep-1660. La Determinación de 1657 es citada por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 104 y también por María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág.89.

1504 AD IX: ACCV *Infantillos* (*Determinaciones* I fol.135, *Prima mensis* sep-1655). La aportada por Climent y Piedra es la siguiente, de 1657.

Tal y como Climent y Piedra informan, los niños residieron durante los primeros años y hasta noviembre de 1618, en una casa cercana y no en el propio Colegio¹⁵⁰⁵, probablemente debido a las obras y siendo prioritario el acomodo de los colegiales. Los autores citan a Dionisio Martín y Cosme Martínez como primeros encargados de sus cuidados; hemos incluido varios recibos del citado mosén Dionisio; hubo además, una estrecha cooperación entre el sacristán, su ayudante y diferentes cantores que fueron haciéndose cargo junto a Leysa y los posteriores maestros, de estas tareas¹⁵⁰⁶.

Tras la muerte del Patriarca en 1611, el gasto de la alimentación mientras vivieron fuera del Colegio quedó plasmado en recibos y en los libros de cuentas de la Sacristía: en algunos de los documentos se desglosó una asignación por cada niño, firmados por los capellanes que colaboraron en su cuidado: Felipe Perandreu, capellán primero¹⁵⁰⁷, Fernando Martínez, evangelistero¹⁵⁰⁸, Jaime Juan Lobera¹⁵⁰⁹ y el contralto Joan Ximbreres¹⁵¹⁰; el último documento es de octubre de 1618, fecha en que los infantillos se instalaron definitivamente en dos habitaciones del Colegio¹⁵¹¹. Precisamente Joan Ximbreres fue amonestado en 1630 y 1631 por vivir con una mujer durante muchos años, con la que supuestamente habría tenido hijos, causando gran escándalo:

“Aloqual respondió que apelava al Vicario General de la corrección y que esta muger era muy honrada y que le había criado unos hijos de otra y que si ella fuera lo que se dize no lo hiziera y que es verdad que el Señor Vicario General don Martín de Funes le corrigió esto mismo pero que entendido de quien era la muger le dio Licencia para que estuviese con ella y también dijo que los ministros del justicia Criminal le dieron una vez asalto pero que fue maliciosamente y en vengança de no haver querido hazer el dicho mossén Gimbreres un préstamo a uno dellos.”¹⁵¹²

Ximbreres trató de resolver el asunto cambiando de casa y alojando a la mujer en otra contigua, pero de nuevo fue descubierto y vuelto a amonestar en 1631: “...sele dio otra corrección por razón de que no se abstenía devivir y coabitar con una muger tantos años á con escándalo y

1505 Tal y como Climent y Piedra informan también en el mismo estudio, pág. 104.

1506 Ello puede comprobarse en los recibos del AD IX y el cuadro *Maestros infantillos* del mismo AD IX, en el que están incluidos los sacristanes, sus ayudantes y los capellanes que colaboraron con ellos anualmente.

1507 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 4-ago-1609.

1508 AD VII: ACCV *Capellanes* 1610 a 1613, Cuadro Oficios 1605-1647 y AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 22-dic-1611.

1509 AD VII: ACCV *Capellanes* 1606-1634 y AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 26-oct-1612 y 3-abr/21-jun-1613.

1510 AD VII: ACCV *Capellanes* 1609-1655 y Cuadro Contraltos. AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 26-feb/24-nov-1614/30-oct-1615/18/27-jun-1616/17-oct-1616/20-feb-19-jun-30-oct-1617/21-mar-25-jun-1618.

1511 Confirmado en la *Consueta Original* fol.21v margen derecho y mencionado por Climent y Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág.104.

1512 *Correcciones* fols. 10r-10v sign. ACC-AR/3-183h. Transcrito AD VII: ACCV *Capellanes* Corrección 18-nov-1630.

dereputación suya y desta casa y offensa de nuestro Señor...”¹⁵¹³. Tras ello y hasta su muerte en 1655 no volvió a ser amonestado ni a causar más problemas. Nicolás Fraix, ayudante de sacristán, sí fue recriminado reiteradamente por graves ofensas a diversos miembros de la capilla, entre ellos los infantillos:

“... que ha introducido que los seys infantillos del coro le sirven en su aposento obligándolos a que por semana dos dellos le hagan lacama y le barran el Aposento, lo que no solamente es contra toda razón y costumbre pues no ha sido en el Collegio quien jamás tal intentase sino expresamente contra el intento del Santo Fundador pues solo quiso que los niños estuviessen en casa para estudiar y para servir al Coro.”¹⁵¹⁴

Efectivamente, la función de los infantillos era recibir formación y servir en la capilla; aunque el objetivo final era nutrir la de nuevos miembros, hemos visto que fueron pocos los que finalmente permanecieron en ella.

5.3 Maestros de música de los infantillos

Por lo que respecta a la enseñanza musical, el enorme trasiego de maestros, las interinidades y las desapariciones inesperadas de varios de ellos, convirtieron algo aparentemente sencillo —el maestro daría instrucción musical a los infantes—, en un ir y venir de profesores que cobraban por dicho servicio mensualmente, aunque la remuneración varió entre unos y otros. Como se puede observar en el AD IX: Cuadro *Maestros infantillos*, cada maestro de música cobró diferentes cantidades, probablemente acordadas previamente y en función de la categoría profesional acreditada previamente; en algunas épocas no hay documentos que indiquen quién fue el maestro de música, pues fue el propio maestro, aun siendo interino, quien enseñara.

Siendo Narcís Leysa maestro de capilla¹⁵¹⁵ fue Miguel Tarín quien enseñaría “...canto de órgano y contrapunto...” en 1605-06-07 y 1608¹⁵¹⁶ hasta la llegada de Juan Bautista Comes como teniente en agosto y hasta abril de 1613 en que marchó a la catedral¹⁵¹⁷. A partir de ese momento se complica la continuidad de los maestros de música, siendo el organista Pedro Ximeno el primero en aparecer: Piedra relata que Ximeno “... prestó un excelente servicio con su cargo de instructor de los infantillos de coro. Desempeñó este cargo desde mediados de 1613 hasta últimos de 1624, a juzgar por los documentos hallados”¹⁵¹⁸. Seguidamente aporta dos apuntes contables por este concepto, uno con referencia documental y otro sin ella: el primero es de

1513 *Correcciones* fol.11r. Transcrito en AD VII: ACCV *Capellanes* Corrección 3-jun-1631.

1514 *Correcciones* fol.14r-v. Es el capellán más conflictivo encontrado en el *Libro de correcciones*. Transcrito en AD VII: ACCV *Capellanes* Amonestaciones y expulsión entre años 1633-1634.

1515 Ver cap. III pág.76. Falleció 31-mar-1614 y siempre fue eximido de enseñar a los infantes.

1516 AD IX: ACCV LiFa/*Infantillos*, 18-jul-1606/25-ene y 24-jul-1607/1-feb y 22-jul-1608. AD IX: Cuadro *Maestros Infantillos* 1605-1606-1607.

1517 Ver cap. III págs.77 a 79. Era teniente de maestro de Leysa, obligado a enseñar a los niños.

1518 Joaquín Piedra: “Organistas valencianos...” en AM vol. 17 (1962), pág. 143.

enero de 1614¹⁵¹⁹, reconociendo el pago de aproximadamente siete meses y algunos días de 1613, tras la partida de Comes. El segundo apunte es de 1624¹⁵²⁰ entre agosto y diciembre, en que Antonio de Oliveira desapareció.

Podemos confirmar la docencia de Ximeno en 1614 y 1624, pero no el resto de años hasta que en enero de 1622 Mas rigiera la capilla mientras Ximeno daba clase de canto sólo ese mes¹⁵²¹, pasando a ser MC interino Luis Navarro entre febrero de 1622 y enero de 1623 en que llegó Antonio de Oliveira. Piedra cita esta sustitución reconociendo que fue un corto periodo de tiempo, corroborando así que, salvo los periodos mencionados, el resto de los años no parece que fuera Ximeno quien enseñó canto a los infantes. Analizando los documentos, entre 1614 —fecha del fallecimiento de Leysa—, y la llegada de Antonio de Oliveira en enero de 1623, no hay maestro de capilla titular en el Patriarca salvo Vicente García entre mayo de 1620 y diciembre de 1621; todo lleva a pensar que fue él y los interinos Jayme Mas y Luis Navarro los que se ocuparon de los infantes, salvo los siete meses de 1614 y el mes de 1622 realizados por Pedro Ximeno.

Por otra parte, fue Sebastián Martínez, ayudante de sacristán entre 1609 y 1622, quien ejerció de maestro de canto entre mayo de 1622 y abril de 1623¹⁵²²; sin embargo, las fechas de mayo 1622 a abril de 1623 no coinciden con la toma de posesión de ningún maestro interino, pues Luis Navarro lo fue entre febrero de 1622 y el 25 de enero de 1623 en que llegó Antonio de Oliveira a tomar posesión como titular: ¿qué sentido tiene entonces que Ximeno enseñara en enero de 1622, Navarro se viera obligado a hacerlo entre febrero y mayo de 1622 y Oliveira siendo titular se viera eximido de hacerlo entre enero y abril de 1623? El hecho de que Martínez fuera ayudante de sacristán desde 1609 hasta desaparecer en diciembre de 1623, pero que ningún documento informe de su tesitura vocal y que jamás ejerciera oficio alguno salvo el mencionado, da a entender que sus dotes de cantor no eran su calidad como capellán: ¿ejerció quizá de maestro de gramática?

Pedro Ximeno vuelve a aparecer con la detención de Oliveira por la Inquisición en julio de 1624, cobrando cinco libras a razón de una libra mensual, entre agosto y diciembre, mientras Mas regía la capilla; ignoramos si continuó junto a él hasta la llegada de Diego de Grado en abril de 1625 pues no hay documento alguno. Con el fallecimiento del maestro *de* Grado en julio de 1627¹⁵²³, quedó Juan Jordán a cargo de la capilla y quizá de los infantes hasta la llegada

1519 “...pague a M^oFco Ximeno, ayudante de organista,...por 80 R los quales se le dan de aguinaldo por haver enseñado a los infantillos... 7L 13S 4D” en AD IX: ACCV *Infantillos* 10-ene-1614. Piedra ofrece el apunte del Libro fechado a 30 de enero. Aquí ofrecemos el recibo.

1520 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibo 24-dic-1624.

1521 AD VII: ACCV *Capellanes* Mas i Ximeno, 1-feb-1622, y otro curioso en gasto menudo que hemos incorporado a AD IX: ACCV *Infantillos* 6-feb-1622. En éste, la cantidad estaba ilegible y no se mencionaba a Mas: probablemente era alguna pequeña cantidad adeudada al organista.

1522 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Estudio biográfico (Madrid: Comisaría Nacional de Música, 1977) pág. 93 n.p. 3. Dichos recibos se encuentran también consignados en AD IX: ACCV *Infantillos* 1622-1623.

1523 Fue maestro de 26-abr-1625 a 12-jul-1627.

de Comes en julio de 1628. Luis Navarro fue nombrado en octubre de 1628 para enseñar canto y música a los infantillos. Al marchar Comes en 1632, fue probablemente Marcos Pérez quien corriera a cargo de la tarea, pero sus especiales circunstancias —rigió largo tiempo la capilla sin nombramiento alguno ni remuneración—, le permitieron deshacerse de esta ocupación, que pasó en 1637 a manos de Joan Ximbreras¹⁵²⁴.

La permanencia de Marcos Pérez dirigiendo la capilla sin salario, aparejó la necesidad de un profesor de música estable, que se resolvió con la llegada del acólito catedralicio Jacinto Barberán¹⁵²⁵, a partir de agosto de 1640 “...con 25 libras de salario con pauto que ha de dar cada día una lición de canto y contrapunto y dos veces a más de lo dicho en la semana hazerles práctica”¹⁵²⁶. Barberán sabía también tocar el órgano, lo que posiblemente facilitó su acceso a la capilla como capellán segundo en 1644 sin especificar tesitura vocal y con la obligación, “... precisa y no sin ella de haver de enseñar de canto a los infantillos de dicha capilla y colegio sirviéndoles de maestro sin salario alguno más que con sola dicha capellanía segunda...”¹⁵²⁷. Además, la dejación de esta obligación sería penalizada con la detracción de las distribuciones de 25 libras con las que se pagaría a otro profesor de música. No pareciendo suficiente, se le nombraba también organista sustituto del titular Raymundo Sesse.

Pese a que Barberán continuaba en el Colegio y fue nombrado capellán primero sin salario en 1649, con exactamente las mismas obligaciones¹⁵²⁸, en abril de 1647 fue nombrado ministril y bajonista interino Jacinto Navarro —antiguo infantillo del Colegio—, con la obligación aparejada de enseñar canto a los infantes con un salario superior, de 30 libras; desgraciadamente ya hemos visto que falleció en abril de 1648¹⁵²⁹. Es muy llamativo cómo los colegiales procuraban que el personal músico pudiera siempre asumir diversas tareas diferentes. Puesto que Jacinto Barberán había sido nombrado con la obligación inexcusable de enseñar canto a los infantes, sería él quien retomara —o continuara solo—, esta actividad al fallecer Jacinto Navarro, pero hay que recordar que también estaba obligado a tocar el órgano sin salario en sustitución de Sesse y, a su muerte, del nuevo organista Francisco Castelló. Con seguridad esto está en el trasfondo de su ascenso a capellán primero; suponemos que ejerció la tarea docente hasta la llegada de José Hinojosa en diciembre de 1662, maestro titular y obligado sin excusa posible a la enseñanza del canto¹⁵³⁰.

1524 AD VII: ACCV *Capellanes* Salarios 1609-1655/ Cuadro contratos 1605-1647.

1525 María teresa Ferrer Ballester lo menciona como Jaime Barberán. *Antonio T. Ortells y su legado...* (2007) pág. 96.

1526 *Determinaciones I* fol. 62. AD IX: ACCV *Infantillos* determinación 13-ago-1640 y recibos 1640-1641-1642-1643.

1527 AD VI: ACCV *LiNo* fols. 16r-v.

1528 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 22v.

1529 Ver cap. IV pág. 80. AD VI: ACCV *LiNo* fol. 20r. AD VIII: ACCV *Ministriles* y Cuadros Ministriles 1 y 2.

1530 Jacinto Barberán fue teniente de maestro a finales de 1662, como ya informó Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de *Corpus Christi* (Patriarca) (1662-1822)” en AM nº 23 (1968) pág.66, y hemos mencionado en cap. III.4.8. Además el autor, en el mismo artículo pág.70 relata que en determinación de *prima mensis*-may-1668 se prohibió a Hinojosa que diera las clases de música en su propia casa. El documento se puede

A partir de este momento, dada la ausencia de documento alguno, parece claro que fueron los maestros de capilla quienes definitivamente se ocuparon de enseñar música a los infantes, tal y como se indica en las *Constituciones*; sólo hay constancia documental entre el 1 de mayo y el 3 de julio de 1686, en que fue Pedro Oliver el maestro de música¹⁵³¹ inmediatamente antes de la llegada de Máximo Ríos y ya en 1706 Pedro Martínez de Orgambide, maestro interino, cobró 10 libras 11 sueldos y 4 dineros “...en atención y reconocimiento del trabajo que tiene en enseñar y darle lición de solfa a los Infantes de dicha Capilla...”¹⁵³².

En relación a la formación del infantilillo Antonio Ortells, comúnmente se ha pensado que sus maestros de música fueron Marcos Pérez entre 1657 y 1662, pasando a finales de ese año a José Hinojosa: hemos ofrecido ya la secuencia de maestros de canto que se puede consultar en el AD IX: Cuadro *Maestros infantillos*, por lo que afirmamos que Ortells fue en realidad alumno de Jacinto Barberán entre diciembre de 1657 diciembre de 1662 y a partir de entonces de Hinojosa.

Si bien para Ortells, tras cinco años como infante y probablemente talentoso por naturaleza, la llegada de Hinojosa pudo suponer un paso importante en su formación, en general debemos reflexionar sobre el papel docente de los maestros de capilla, su predisposición y vocación para educar desde casi los inicios, a niños en edad púber e incluso aún en la última infancia. Son numerosísimas las crónicas de maestros que trataron de esquivar esta actividad consiguiéndolo a menudo y no por ello dejaron de surgir buenos compositores e intérpretes. Ello se debe a que músicos de menor renombre y quizá talento o destreza, podían muy bien suplir con vocación, paciencia y capacidad de comunicación sus carencias, para así ofrecer una exquisita formación inicial a los infantes de capilla.

Una vez alcanzado el nivel necesario para leer polifonía, conociendo previamente el arte del canto llano con todo lo que ello supone —la liturgia de las horas, las misas, los cantos más comunes, las tradiciones propias de la región e incluso de la propia iglesia—, el niño podía considerarse formado para el ingreso en el ministerio eclesiástico como cantor. Los jóvenes más talentosos podrían continuar con su formación pasando a ser mozos de coro al cambiar la voz, participando como ayudantes del maestro en diferentes actividades: en el Colegio por ejemplo, como copistas y enseñando a danzar las *Danzas*. Además, se beneficiaban del contacto con buenos músicos, escuchando, leyendo, interpretando y por supuesto asistiendo a ensayos y clases diversas. Esto sin duda complementaba las enseñanzas del maestro, pues para el aprendizaje del canto de órgano y el contrapunto no es suficiente hacer algo de práctica escrita tras unas explicaciones: se tercía la copia de música y la práctica constante.

Algunos infantes salieron sin haber cantado jamás su parte, por no haber sido capaces de superar los primeros estadios, mientras que otros como Comes en su día, Ortells o Cáseda desaparecían algunos años sin dejar rastro cierto de su destino, pues probablemente compatibilizaban su primera actividad profesional con la formación instrumental y compositiva que haría de ellos músicos de reconocida valía.

consultar en AD IX: ACCV *Infantillos*.

1531 AD VII: ACCV *Capellanes* Salarios 1686-II.

1532 AD IX: ACCV *Infantillos* Carta de pago 21-oct-1706.

5.3.1 El aprendizaje musical de los infantillos

No conocemos el plan diario de los niños en el Colegio, pero no debía ser muy diferente del que informan las *Constituciones* del colegio de *cantorricos* del Palacio Real¹⁵³³: se levantaban entre las seis y las siete de la mañana, según época del año, recibiendo clase de gramática durante una hora antes de almorzar, para alternar después la clase de canto llano y contrapunto con su participación en los oficios a canto llano entonando las antífonas, y aquellos que ya sabían, como tiples o contraltos en las horas con polifonía de los días feriados. Con la excepción de la *Salve pequeña* que se cantaba en días feriados en la capilla de nuestra señora de la Antigua — junto a cuatro clérigos y acompañados por el realejo colocado allí para este menester —, no hay documento alguno que describa estas tareas¹⁵³⁴.

Durante las clases recibirían instrucción teórica y práctica escrita de los fundamentos de la notación, para pasar desde el canto llano al canto de órgano, aprovechando los más talentosos el aprendizaje del contrapunto sobre canto llano y canto de órgano, los recursos ornamentales y en definitiva, la composición y la improvisación. El nombramiento de Jacinto Barberán como maestro de música en 1640 se condiciona a que “...ha de dar cada día una lición de canto y contrapunto y dos veces a más de lo dicho en la semana hazerles práctica”¹⁵³⁵. También se hizo constar en los recibos al primer maestro, Miguel Tarín, que aprendían canto de órgano y contrapunto¹⁵³⁶. Además de numerosos recibos de compra de papel para sus clases, hemos encontrado compra y copia de música para su uso, aunque poca: “...por quinze libritos de los cantares de palestina para cantar en las salves los diputados...”, “por una mano de papel para quadernos a los infantillos para tomar lición de canto”, “A Marcelo librero por cinco libros pautados para las liciones de los infantes...” y “A Macià Mira [infantillo] por haber hecho un libro de los 4 Gozos para estudiar los infantes a petición de Juan Francisco”¹⁵³⁷. En la mayoría de las ocasiones, las lecciones prácticas se realizarían con el canto llano y la polifonía más utilizada en la capilla, pero desconocemos la metodología utilizada.

1533 Estaire, Knighton, Bordas y Carreras: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II* (Madrid: Fundación Caja Madrid/Editorial Alpuerto, 2000) págs.142-143. Estas *Constituciones* de finales de siglo XVI se conservan en copia de 1672, por ello son de utilidad.

1534 Podemos suponer que la planificación diaria era ésta, también merced a información procedente de la catedral de México, datada en 1615: “La Catedral de México, como el resto de catedrales hispanoamericanas, importó la estructura básica y los fundamentos organizativos de las catedrales de la España peninsular”. Javier Marín López: “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal” en *Música y educación* n° 76. Año XXI (2008) pág. 8 La instrucción se encuentra íntegra y comentada en el mismo artículo, págs.10-11-12-13.

1535 *Determinaciones I* fol.62. AD IX: ACCV AD IX: ACCV *Infantillos* Deter 13-ago-1640.

1536 AD IX: ACCV *Infantillos* 1606-1607-1608. AD IX Cuadro *Maestros Infantillos* 1605-1606-1607.

1537 AD IX: ACCV *Infantillos* Gasto menudo 21-sep-1619/12-abr-1625/15-ene y 8-nov-1626/5-jul-1628/18-ene y 11-mar-1632/15-ene-1656. No incluimos aquí la compra de papel corriente o libros de lectura, cuyos recibos se pueden consultar también en AD IX. Macià o Matías Mira, prestó numerosos servicios al Colegio, como veremos seguidamente. No nos sorprendería por tanto, que fuera el mismo Mathías Mira mencionado por Antonio Ezquerro y Luis Antonio González Marín: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (zac)” en AM n°46 (1991) pág. 166. En dicha página, se incluye referencia a una carta suya dirigida a una persona desconocida y residente en Calatayud, sobre la admisión de tiples en la colegiata de Santa María y además hay un verso de un papel de tiple. Legajo B-85/1277.

Afortunadamente, hemos podido leer el reciente trabajo de Giuseppe Fiorentino¹⁵³⁸, en el que hace un análisis de los escritos teóricos del siglo XVI y XVII que definen las acepciones utilizadas para describir el canto de órgano como polifonía escrita, *versus* el contrapunto como práctica de un mismo estilo improvisado. Hemos visto ya, que en el Colegio se emplea el término “contrapunto” junto a las lecciones de canto que se impartían a los infantillos.

No nos cabe duda de que la metodología seguida en nuestra capilla no varió demasiado del resto de las sedes catedralicias. Tampoco el paso del tiempo pudo operar cambios radicales. En ese sentido, nos interesa aquí mencionar algunas aportaciones del estudio aludido: la primera, sobre los diferentes grados de complejidad que según Bermudo, podía presentar el contrapunto: “...existían tipologías más sencillas como el contrapunto a dos voces, donde un solo cantor improvisaba sobre el *cantus firmus*”¹⁵³⁹. Seguidamente explica las diferentes maneras utilizadas para este tipo básico de improvisación, que podía ser “llano”, “disminuido”, “contrapunto de paso forzoso” y “contrapunto libertado”. Estas técnicas con seguridad servían para enseñar a practicar el canto improvisado, avanzando gradualmente hasta el *contrapunto concertado* a tres o cuatro voces —un nivel de pericia al que no llegaba cualquier cantor—, que incluía procedimientos imitativos:

“De todas formas, tal como explica claramente Cerone... el contrapunto improvisado más empleado y que se interpretaba normalmente en las capillas musicales pertenecía a las tipologías más sencillas: ... contrapunto llano y disminuido a dos voces, contrapunto a una voz sobre canto de órgano y un contrapunto a tres voces muy básico y sin imitación.”¹⁵⁴⁰

El segundo dato aportado por Fiorentino, es un documento escrito e incluido en los *Capítulos del maestro de capilla* de la catedral de Burgos, del año 1555. Se trata de un compendio de sugerencias metodológicas que por su lógica secuenciación, podría perfectamente ser aplicado a la enseñanza de los niños en cualquier capilla hispánica entre al menos los siglos XVI y XVII. Los alumnos pasaban cuatro meses aprendiendo canto llano, para pasar seguidamente a estudiar la notación mensural y comenzar así a estudiar canto de órgano. Seguidamente, se habían de aplicar a copiar “...algunos dúos, tríos o motetes y magníficat a cuatro voces sacados de los libros de coro... y cantar la música a partir de sus copias”¹⁵⁴¹. En el manuscrito, hace énfasis en la importancia de copiar música para avanzar más rápido en el conocimiento de la misma.

Como es lógico, a los niños más hábiles se les enviaba al facistol para practicar entre los capellanes expertos el canto de las voces de tiple: “Si en la misa o magníficat del día había algún solo, dúo o trío sencillo de triples, los niños tenían que ensayarlo con el maestro e interpretarlo “con muy gentil aire y meneo”¹⁵⁴².

1538 Giuseppe Fiorentino: “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento” Separata de *Francisco Salinas, Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García Pérez y Paloma Otaola (coords.) (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014) págs. 147-160.

1539 *Ibid.* pág. 152.

1540 Giuseppe Fiorentino: “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado...” Separata de *Francisco Salinas, Música, teoría y matemática en el Renacimiento* (2014) pág.153. Cita el capítulo del Mellopeo sobre “Contrapunto común, que es el que se usa en las Capillas” págs. 565-594.

1541 *Ibid.* págs. 154-155.

1542 *Ibid.* pág. 155.

Para alcanzar este grado de pericia, era necesario haber pasado por un entrenamiento teórico y auditivo que incluía el aprendizaje del canto llano con "...la posición de los tonos tanto en la mano guidoniana como en el libro sobre el tetragrama...Sucesivamente, el maestro tenía que enseñar a solmizar pero sin el empleo de las mutaciones porque "ocupa mucho el ingenio".¹⁵⁴³ Es extremadamente interesante la información que aporta procedente de las ordenanzas de la catedral de Ávila de 1465:

"...el maestro tenía que enseñar a los niños contrapunto en "b cuadrado alto", o sea empleando solamente las consonancias del hexacordo más agudo...los niños, debido a su tesitura de voz, recibían un entrenamiento específico para manejar exclusivamente las consonancias de los hexacordos más agudos, aprendiendo también a visualizar sobre el libro las notas improvisadas con las técnicas del "contrapunto de viso" específicas para su tesitura".¹⁵⁴⁴

Esta formación se completaba con el aprendizaje posterior del contrapunto, aunque el escritor burgalense no lo explica, arguyendo que son diversas las formas de enseñarlo. Fiorentino traza una hipótesis, basándose en diversas fuentes que incluyen el propio documento de Burgos y los tratados de Bermudo, Cerone y *de Montanos*, concluyendo que lo más común era:

- Aprender canto llano y notación mensural.
- Copiar música polifónica y cantar dicha copia.
- Aprender a improvisar una voz de contrapunto sobre canto llano.
- Aprender a improvisar una voz de contrapunto sobre canto de órgano.

Los alumnos más hábiles y con mejor oído podrían seguir progresando:

- Aprender a improvisar contrapunto concertado a tres voces.
- Aprender a improvisar contrapunto concertado imitativo¹⁵⁴⁵.

No cabe duda de que en el Colegio había preocupación por la enseñanza de los infantillos, y se sabía muy bien que el progreso de los alumnos más dotados dependía de un buen profesor —sin necesidad de que este fuera un afamado maestro—, como se desprende de la siguiente determinación, tomada en 1685:

"... que Mossén Oliver continuase en llevar el compás conforme lo había echo desde el Domingo de Ramos asta el presente... assí mesmo que enseñase a los infantillos de solfa pues conocían su habilidad y que los muchachos más adelantados tenían necesidad de persona entendida ... asignáronle veinte libras por llevar el compás y veinte y cinco libras por enseñar a los infantiles..."¹⁵⁴⁶.

1543 *Ibíd.* pág. 154.

1544 *Ibíd.* pág. 156.

1545 *Ibíd.* pág. 157.

1546 *Determinaciones II* fol.25r, en AD VII: ACCV *Capellanes* determinación de 2-may-1685.

5.3.2 Enseñanza instrumental en el Colegio

No hay mención alguna a la enseñanza instrumental, aunque de una manera u otra, los infantillos predispuestos y dotados para el oficio recibirían lecciones, si bien no consta que fueran los organistas del Colegio los encargados de hacerlo y sólo Ximeno y Jacinto Barberán eran organistas entre los diferentes maestros. Como prueba documental, hemos podido consultar dos recibos por compra de un monocordio —en uno de ellos se escribe “manocordio” —, que en este periodo hace referencia a un clavicordio, casi idéntico al monocordio medieval, sólo que con mayor número de cuerdas y tangentes, una para cada doble cuerda: “...6L 4S las quales sirbieron para pagar un monacordio que compré de Marco Aznar estudiante...” y “... sinco libras aquenta de lo que gana mi hermano Jusepe Gil Infantillo de dicho Colegio para efeto de pagar un manocordio...”¹⁵⁴⁷. La escasa información sugiere que estas iniciativas eran privadas, como se infiere también de la figura de Jacinto Navarro —que volvió tocando el bajón y el arpa —, probablemente miembro de una familia de músicos y de quien nada indica que estudiara instrumentos en el Colegio; en cualquier caso, este instrumento era considerado ideal para el aprendizaje, como se desprende ya de las palabras de Juan Bermudo en 1555: “Aunque este instrumento del todo no es perfecto, no carece de algunas perfecciones...Dícese este instrumento maestro rudo: que sin saber hablar, haze doctos discípulos. Enseña a los otros lo que él no sabe. No sabe mentir y ciertamente enseña.”¹⁵⁴⁸

Al inicio de la muda de la voz y en consonancia con la formación que habían recibido, los infantes colaboraban aportando sus conocimientos y destrezas en el servicio a la capilla como copistas de la música más utilizada: encontramos a infantillos en estas tareas y mozos de coro que previamente habían sido infantillos: el capón Joan Romero nº57, Atanasio Cases, nº64 y Jaime Ortín nº73, en 1640-41; Jusepe Gomar, nº 62 copió los *Gozos* en 1646, años después de dejar la capilla, mientras que Macià Mira nº85 realizó el inventario en 1656 siendo ya mozo de coro, cobrando además por algunas copias sin especificar, así como los *Gozos* mencionados arriba. Jusepe Ortells nº 94, también como mozo de coro fue copista en 1659, al igual que el capón Gregorio Pérez nº 150, en 1678 y Francisco Muñoz nº 163 en 1685-86, quien copió gran cantidad de papeles y acompañamientos. Al igual que Jusepe Gomar, el catalán Bautista Puchades nº169, realizó tareas de copista en 1689, años después de dejar el Colegio. Veremos también a infantillos ya mayores enseñando las danzas en el siguiente apartado, algunos siendo ya mozos de coro.

5.4 Maestro de danza y canto de las danzas

La enseñanza de las danzas corría a cargo de un maestro de danza desde que se instituyera esta práctica en el Colegio, en 1606, mientras que era el maestro de capilla —su suplente o la persona designada en su lugar —, quien enseñaba y practicaba con los niños el canto de las

1547 AD IX: ACCV *Infantillos* Recibos 18-jul-1635 y 6-oct-1652. El segundo era para Joan Gil, hermano de capellán segundo Jusepe Gil. Los maestros de música respectivos son: 1635, Marcos Pérez y 1652, Jacinto Barberán.

1548 Juan Bermudo: Declaración de instrumentos musicales (1555) Libro IV, capítulo XVII fol. LXX. Reedición facsímil (Valladolid: Editorial Maxtor, 2009).

mismas. Los constantes cambios en el primer periodo, la permanencia de un sustituto sin sueldo como fue Marcos Pérez, y la reticencia de otros maestros a hacerse cargo en algunas épocas, se pone en evidencia con los datos que aportamos seguidamente.

5.4.1 Maestros de danza y canto de las danzas: 1609-1632

Es obvio que fue Juan Bautista Comes quien enseñó a cantar las nuevas danzas en 1609, puesto que las acababa de componer y era el teniente de maestro. En 1610 hay un recibo de pago a Miguel Tarín en el que aduce cobrar diez libras por enseñar las danzas a los infantes: pese a que parecería que fue él quien se ocupó de hacerlas cantar a los niños, concluimos que simplemente ejerció de ayudante, pues también lo había hecho en 1607 y 1608, cuando las que se realizaban eran quizá de su propia autoría¹⁵⁴⁹. Pensamos que Tarín era ya muy anciano y el Patriarca evitó apartarlo de las tareas que le proporcionaban algunos ingresos, porque en 1611, fallecido Juan de Ribera, ya no aparece.

Si observamos el AD II *Maestros de danza*, así como el cuadro del mismo nombre, comprobaremos que Juan Bautista Comes fue maestro de canto de los niños hasta su marcha a la catedral en abril de 1612, por lo que podemos colegir que se ocupó de preparar y enseñar a cantar las danzas también. En cuanto a la danza en sí, fue Onofre Perpiñán, ministril y danzador, quien se ocupó de enseñarla a los infantes entre 1606 y 1620¹⁵⁵⁰, lo que nos hace pensar que fue él quien creó las coreografías de las diferentes secciones, aunque no hay una sola referencia a cómo eran. Con la marcha de Comes comienzan las complicaciones; serán los músicos que por falta de maestro llevaron el compás, quienes enseñaron a cantar las danzas a los infantes, como parte de la tarea de enseñar música: en 1613 Pedro Ximeno ayudante de organista, Jaime Mas en 1614 y Luis Navarro entre 1615 y 1619 inclusive, pasando a ser tarea del nuevo maestro Vicente García, durante 1620 y 1621¹⁵⁵¹.

Es durante el segundo año del magisterio de Vicente García, que desaparece Onofre Perpiñán y le sustituye el conocido ministril de la Ciudad y maestro de danza, Honorato Juan Aguilar, que también había participado en la primera procesión del traslado ante Felipe III en 1604. Aguilar fue el maestro de danza hasta 1628¹⁵⁵², salvo en 1623 en que lo hizo el mozo de coro Xacinto, quizá Jacinto Navarro, antiguo infantilillo¹⁵⁵³. Por lo que respecta a los maestros de canto, entre

1549 AD II Cuadro *Maestros danza 1607-1608-1610* y AD II *Maestros danza* Recibos 3-jul-1607/20-jun-1608/19-jul-1610. Sobre Miguel Tarín se puede consultar en el cap. I págs. 66, 67, 70, 71, 91.

1550 AD II Cuadro *Maestros danza* años 1605 a 1620. AD II *maestros de danza* Recibos 24-jun-1606/18-jul-1607/16-jun-1608/18-jul-1609/23-jun-1610/13-jul-1612/6-jul-1613/19-jun-1614/12-jul-1615/22-jun-1616/3-jun-1617/10-jun-1618/8-jun-1619/28-jun-1620. En el recibo de 1618 explicita que Perpiñán era danzador.

1551 AD IX: ACCV *Infantilillos* y cuadro. Ximeno: Recibo 11-ene-1614/Mas: AD VII: ACCV *Capellanes* salarios 1615/Navarro: AD VII: ACCV *Capellanes* salarios 1616-1617 y AD II *Maestros danzas* Libro 13-jun-1618. Estas referencias documentan la fuente original. En el cuadro del AD II *Maestros de danza* nos hemos limitado a anotarlos.

1552 AD II Cuadro *Maestros danza* 1621 a 1628. AD II: ACCV *Maestros de danza* Recibo 19-jun-1621/Libro 8-jun-1622/Recibos 15-jun-1624/27-may-1625/3-jun-1626/8-may-1627/31-may-1628

1553 AD II Cuadro *Maestros de danza* 1623. AD II: ACCV *Maestros de danza* Carta de pago 10-jun-1623. Xacinto Navarro es el infantilillo nº 13 del AD IX Cuadro *Infantilillos*

1622 y 1628, podemos comprobar en el AD II cuadro *maestros danzas*, que fueron los propios maestros —Antonio de Oliveira y Diego de Grado durante sus cortas estancias y los capellanes Luis Navarro en 1622 y Jacinto Lafoz entre mayo de 1627 y julio de 1628 —, los encargados de enseñar a cantar¹⁵⁵⁴.

Con el regreso de Juan Bautista Comes al Colegio debería haberse resuelto el problema de la enseñanza a los infantes; sin embargo, debemos recordar que Comes se negó sistemáticamente a dar clase a los niños, lo que provocó finalmente su vuelta definitiva a la catedral en 1632¹⁵⁵⁵. Por esta razón, fue el capellán Luis Navarro, encargado de enseñar a los infantes, quien con toda seguridad prepararía y ensayaría el canto de las danzas hasta la marcha de Comes. En cuanto al maestro de danza, con la marcha de Aguilar en 1628, llega el maestro Jusep Estellés¹⁵⁵⁶, que desapareció del Colegio en 1632, como el propio compositor.

5.4.2 Maestros de danza y canto de las danzas: 1633-1706. Ignacio de Coria: 1633-1641

Con la partida de Juan Bautista Comes a la catedral en octubre de 1632, desaparece también el que había sido maestro de danza desde 1629, Jusep Estellés. En 1633 se estrenan las danzas de Herrera con un nuevo maestro llamado Ignacio de Coria: como de los danzadores precedentes y salvo Honorato Juan Aguilar, no poseemos dato alguno suyo.

5.4.3 Infantillos y mozos enseñando las *Danzas*. Joan Romero, infante capón y capellán segundo: 1642-1650

En 1641, año en que se concede a Marcos Pérez el *interim* pagado por llevar el compás, es el último año que los infantes gozarán de maestro de danza: a partir de 1642 y hasta 1693 se suceden los infantes y mozos de coro en la tarea de preparar las *Danzas del Corpus*. Desconocemos la razón, pues debido a que estaba oficialmente prohibido bailar en el Colegio, no hay mención escrita alguna, salvo los recibos del gasto generado en su preparación y celebración. No obstante, comprobamos en el AD II Cuadro *Maestros de danza*, que en esta ocasión no pesó el deseo de ahorrar, pues se pagaron diez libras por enseñar a bailar invariablemente a lo largo del siglo: pensamos que la ausencia de maestro de capilla se encuentra en el trasfondo de este proceder. Quizá se pretendió evitar la entrada de bailarines, que aportarían novedades a nuestra celebración e introducirían en el Colegio asuntos tan poco piadosos como la danza; los infantillos que luego como mozos las enseñaban, debían previamente participar en la celebración y así contribuir a perpetuar la tradición sin excesivo coste económico.

1554 Toda la documentación referente a cada uno de estos maestros y capellanes se puede consultar en AD VII: ACCV *Capellanes* y el cap. III, que corresponde a este periodo de la vida de la capilla

1555 Ver cap. III.4.2, III.4.5 y III.4.7: en ellas se encuentra todo lo referente a Comes y también a Oliveira, de Grado y los diferentes suplentes de este periodo

1556 AD II Cuadro *Maestros danza* y AD II *Maestros danza* Recibos 13-jun-1629/25-may-1630/10-jun-1631/8-jun-1632.

Con la desaparición de Ignacio de Coria, en 1642 se confía la tutela de los niños danzantes al también infante capón Joan Romero¹⁵⁵⁷, quien realizó esta tarea hasta 1650. Romero fue nombrado capellán segundo tiple sin salario en 1645¹⁵⁵⁸ y desapareció en 1651: sabemos por su sustituto que estaba enfermo, por lo que probablemente falleció. Es evidente que Romero danzó durante años antes de pasar a ser maestro y quizá su pericia era algo mayor, como su edad, ya que era capón; además, se cuidó de mantener buena relación con los infantes y en cierta medida los mimó, pues en esos años precisamente se comienza a dar un buen almuerzo a los niños “... por saber las danças”¹⁵⁵⁹. Por otra parte y aunque es evidente que el aprendizaje de las danzas era primero que nada visual, un recibo describe este detalle con precisión: “...pagará a Joan Romero infantilillo... Por el salario de enseñar las danças eo dançar á los infantilillos y paga del *Corpus* del año pasado 1642”¹⁵⁶⁰. Hay que añadir que durante este periodo se encargó el propio Marcos Pérez de enseñar a cantarlas¹⁵⁶¹.

5.4.4 Macià Mira¹⁵⁶², infante y mozo de coro: 1651-1656. Matías Yranzo¹⁵⁶³, infante capón y capellán segundo: 1657

Con el posible fallecimiento de Joan Romero en 1651, se mantiene la estrategia de que un infante —que obviamente ha pasado unos años danzando—, enseñe a los infantilillos. Macià Mira es el único desde 1606 que cobra solamente cinco libras, durante los dos primeros años, 1651 y 1652: quizá la razón sea su poca experiencia, que pudo obligar a otros capellanes y músicos de la casa a intervenir en la tarea. Del recibo de 1651 se desprende que él tenía previsto danzar aquel año y hubo de ceder veinte reales de sus cinco libras a Juan Bueno, capón que había sido infantilillo del Colegio hasta 1646¹⁵⁶⁴ y que pudo haber danzado entonces: “...por aber enseñado las danças amis companeros para el día dela octava del santíssimo sacramento por estar mosén Juan Romero enfermo de la qual cantidad di a Juan Bueno beinte reales por aber danzado dicho día...”¹⁵⁶⁵.

1557 Joan Romero, AD IX: ACCV Cuadro *Infantilillos* nº57. En él se encuentra toda la documentación que se conserva en el Colegio sobre su persona mientras fue infante. Ingresó en abril de 1635 y pasó a capellán segundo tiple en abril de 1645.

1558 AD II: ACCV *Procesión maestros danza* y Cuadro. Recibos 5-jul-1643 (cobra también el año 1642)/6-jul-1644. Puesto que no tenía salario conviene consultar AD VII Cuadro tiple 1605-1647 y en AD VII: ACCV *Capellanes* se encuentra en los *interims* de 1645-1646-1647-1648-1649-1650 el cobro por enseñar las danzas.

1559 AD II: ACCV *Procesión maestros danza* y Cuadro. Recibo 18-jun-1642. Los demás son 14-jun-1645/23-may-1646/27-jul-1647/7-jun-1650.

1560 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Recibos 5-jul-1643.

1561 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro.

1562 AD IX: ACCV Cuadro *Infantilillos* nº 85 y cap.5.1.

1563 AD IX: ACCV Cuadro *Infantilillos* nº 88 y cap.5.1.

1564 AD IX: Cuadro *Infantilillos* nº 79 y cap.5.1. Salió de la capilla por “no ser la voz a propósito”.

1565 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Recibo 30-jun-1651. Los demás recibos hasta 1656 son 31-dic-1652/13-sep-1653/20-jun-1654/11-jun-1655.

Mira era infante desde 1647 y probablemente hábil, pues llegó cantando su parte. Además, ejerció de copista y elaboró el inventario de 1656 en su último año de residencia en el Colegio, como mozo de coro. A partir de 1653 Jacinto Barberán¹⁵⁶⁶, que era el maestro de canto, sustituye también a Marcos Pérez en la tarea de enseñar a cantar las *Danzas*. Macián Mira fue sustituido en 1657 por Matías Yranzo, capellán segundo capón, que previamente había sido infantillo desde 1648¹⁵⁶⁷. Yranzo solamente ejerció de maestro de danza un año.

5.4.5 Jusepe Ortells¹⁵⁶⁸, infante y mozo de coro: 1658-1661. Vicente Borrell¹⁵⁶⁹, infante y mozo de coro: 1662-1665. Antonio Ortells¹⁵⁷⁰, antiguo infante: 1666

En 1658 y hasta 1661 inclusive¹⁵⁷¹, es José Ortells quien como nuevo mozo, enseña a danzar. Había sido infante entre 1652 y 1657 y por tanto debió actuar él mismo durante ese periodo. Entre 1662 y 1665¹⁵⁷² se ocupa de la tarea Vicente Borrell, quien había sido infantillo desde 1657 y había pasado ese año a ser mozo de coro. En 1664 hubo problemas para disponer de cuatro infantillos danzantes, puesto que Borrell acudió a dos antiguos infantes para que participaran: “...pague a Vicente Borrell moço de choro por enseñar las danças y dançar once libras quatro sueldos, a Antonio Ortells por dançar una libra y quatro sueldos a Dionisio Navarro por dançar una libra y quatro sueldos...”¹⁵⁷³. Ya sabemos que Ortells había abandonado el Colegio en mayo de ese mismo año y Dionís Navarro en marzo de 1662 “por estar siempre romadizado”¹⁵⁷⁴. Ambos compañeros eran buenos músicos y posiblemente se encontraban abriéndose camino en el entorno musical valenciano, manteniéndose en contacto permanente.

Revisando la documentación sobre los infantillos, hallamos que en 1664 salieron del Colegio antes de la festividad del *Corpus* además de Antonio Ortells, Antonio Vicente¹⁵⁷⁵ y el capón Antonio Quinto¹⁵⁷⁶. Quizá salió alguno más del que no consta fecha, pues en junio de 1664 entraron tres, con nº 122, 123 y 124. Ello explica que en el momento de danzar, al menos dos de los que marcharon dejaron el grupo incompleto y con necesidad urgente de ser sustituidos

1566 Ya hemos visto que en su nominación, de 1644, se indicaba como obligación esta tarea. AD VI: ACCV *LiNo* fols. 16r-v y 22v. No obstante, la enseñanza del canto de las danzas fue obligación de Marcos Pérez hasta 1653.

1567 Cuadro tiples 1648-1706. En los cuadros se encuentran todas las referencias documentales de los detalles mencionados. AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Recibo 18-jun-1657.

1568 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 94. Pudo ser pariente de Antonio Teodoro Ortells.

1569 AD IX: ACCV Cuadro *Infantillos* nº 103.

1570 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 106.

1571 AD II: ACCV *Maestros danza* Recibos 21-jun-1658/23-jun-1659/23-jun-1660/27-jun-1661.

1572 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Recibos 4-jul-1662/6-jun-1663/21-jun-1664/9-jun-1665.

1573 AD II: ACCV *Procesión maestros danza* y Cuadro. Carta de pago 21-jun-1664.

1574 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 105.

1575 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 117.

1576 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 120.

por alguien que ya conociera las danzas. Sabemos que se preparaba siempre a cuatro infantillos gracias a los recibos por la compra de castañuelas: aunque pueda parecer una falta de previsión no preparar a los seis, se puede comprender que la entrada y salida de infantiles era constante y además la coreografía de las danzas exigía la presencia de un número exacto de cuatro niños, como se desprende del tamaño reducido del tablado que se utilizó a partir de 1696.

En consonancia con la falta de danzantes hábiles de 1664, parece que en 1666 no había infantiles o mozos de coro capaces de enseñarlas, por lo que de nuevo se acudió a Antonio Teodoro Ortells¹⁵⁷⁷, aunque dicho año no se da ninguna otra circunstancia particular que resaltar.

5.4.6 Félix Margarit¹⁵⁷⁸, infante y mozo de coro: 1667-1669. Vicente Pantoja¹⁵⁷⁹, infante y mozo de coro: 1670-1671. Gabriel Irles¹⁵⁸⁰, infante y mozo de coro: 1672-1674. Ventura Asensi¹⁵⁸¹, infante y mozo de coro: 1676-1679

Siguen alternándose mozos por pocos años, a lo sumo tres: Félix Margarit¹⁵⁸² había sido infantilillo desde 1665; no consta la fecha en que pasó a mozo de coro, aunque cobró salarios en octubre de 1666 y posiblemente cambió en ese momento de puesto. Sin duda había danzado antes de enseñar, aunque fuera por poco tiempo.

A Vicente Pantoja ya lo conocemos sobradamente, pues fue un infante especialmente dotado, como lo prueba su actividad en la capilla; no es de extrañar por tanto y teniendo en cuenta su constante necesidad de dinero, que quedara encargado de enseñar las *Danzas*¹⁵⁸³. Del cobro de esta tarea se desprende que tenía deudas: “Tengo en depósito del Señor Doctor Adriano Ariño sacristán del Colegio del Señor Patriarca diez libras embargadas a instancia de Mosén Francisco Tordera como abienes del Licenciado Vicente Pantoja. En 25 de Agosto 1671”¹⁵⁸⁴.

Gabriel Irles había sido infantilillo entre 1669 y 1671, y pasó como mozo a enseñar las danzas entre 1672 y 1674¹⁵⁸⁵. Le sustituyó Ventura Asensi, también antiguo infantilillo, entre 1676 y 1679 y posteriormente mozo de coro. Asensi debía gozar de buena voz de tenor, pues suplió su falta en el coro: “...a Ventura Asensi Moço de Coro 10L pro una vice Determinación del Colegio por cantar primeros coros de thenor supliendo las enfermedades y ausencias delos thenores dela Capilla”¹⁵⁸⁶.

1577 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Carta de pago y recibo 13-jul-1666.

1578 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 128.

1579 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº121.

1580 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 137.

1581 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 136.

1582 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Cartas de pago 25-jun-1667/19-jun-1668/1-jul-1669.

1583 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Cartas de pago 17-jun-1670/23-jun-1671.

1584 Ídem, adenda a la carta de pago 23-jun-1671.

1585 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Cartas de pago 22-jun-1672/12-jun-1673/2-jun-1674.

1586 AD IX: ACCV *Infantillos* Carta de pago 7-ene-1676.

5. Los infantillos de la capilla. Periplo de la música de Comes y de Herrera para las Danzas. Adquisición y composición de música en papeles, y libros del coro

5.4.7 Gregorio Pérez¹⁵⁸⁷, infante capón y mozo de coro: 1680. Matheo Burriel¹⁵⁸⁸, capellán primero: 1682-1685. Francisco Muñoz¹⁵⁸⁹, infante y mozo de coro: 1686-1687. Jorge Abad¹⁵⁹⁰, infante y mozo de coro: 1688-1689

La década de los ochenta comienza con la presencia del capón, antiguo infante y mozo de coro, Gregorio Pérez. Como todos los castrados, debía ser más mayor que el resto y su estancia como mozo fue muy corta. Además de enseñar a danzar¹⁵⁹¹, se le gratificó por cantar en el coro: "... se diesen pro una vice a Gregorio Pérez mozo de coro, diez libras atento sus servicios desde infante, habilidad y destreza y ser su voz muy necessaria..."¹⁵⁹².

No se conserva el recibo del año 1681, pero a partir de 1682 y hasta 1685 fue el capellán primero tiple Matheo Burriel¹⁵⁹³ quien enseñó las danzas: puesto que había sido infantillo entre 1648 y 1653, no es absurdo suponer que las conocía y por tanto se hacían las mismas que durante su infancia. Ello confirmaría que las de Juan Bautista Comes estaban ya entonces en el Colegio, danzándose como muy tarde a partir de 1643, año del fallecimiento del maestro y la hechura de vestimenta nueva.

Francisco Muñoz siguió a Burriel durante los dos años siguientes¹⁵⁹⁴, dejando el Colegio en 1688 para marchar a Segorbe como contralto. Durante este periodo, concretamente en 1687, hubo de pagarse a un tiple para que cantara en la procesión del *Corpus*¹⁵⁹⁵. Cierra el decenio Jorge Abad, quien era aún infante cuando enseñó las *Danzas* en 1688 y mozo en 1689¹⁵⁹⁶. Curiosamente, Abad abandonó el Colegio para incorporarse al ejército en 1690.

5.4.8 Último decenio de la centuria: desarreglos en la alternancia de mozos enseñando las *Danzas*. Bautista Puchades¹⁵⁹⁷, infante y monaguillo: 1690. Matheo Burriel, capellán primero: 1691. Vicente Bernat¹⁵⁹⁸, infante: 1692. Octavio Serrano¹⁵⁹⁹, infante y mozo de coro: 1693

Los últimos años del siglo comienzan con la imposibilidad de encomendar la enseñanza de las *Danzas* a los mozos de coro: rastreando la documentación, encontramos que en 1690 solo había

1587 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 151.

1588 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 89.

1589 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 164.

1590 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 171.

1591 AD II: ACCV *Procesión maestros danza* y Cuadro. Carta de pago 3-jul-1680.

1592 AD VII: ACCV *Capellanes. Determinaciones* I fol. 309 prima mensis may-1679.

1593 Fue capellán segundo en 1655, con salario entre 1656 y 1664, pasando a primero sin salario ese año y hasta su muerte en 1696. AD VII *Capellanes* Salarios 1656 a 1664 y Cuadro tiples 1648-1706.

1594 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Cartas de pago 22-jul-1686/16-jun-1687.

1595 AD II: ACCV *Maestros danza* gasto menudo 7-jun-1687.

1596 AD II: ACCV *Maestros danza* y Cuadro. Cartas de pago 14-jul-1688/18-jun-1689.

1597 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 170.

1598 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 184.

1599 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 193.

uno, Pedro Martínez Rubio, que era muy valioso para salmear en el coro¹⁶⁰⁰. Por esa razón se encomendaría la enseñanza de las *Danzas* al antiguo infante y monaguillo Bautista Puchades, el único niño catalán que hubo en el Colegio durante el siglo XVII, que había ingresado en 1682 y pasado a monaguillo en 1684. Entre los recibos de vestuario de 1690, hemos encontrado el pago por “... siete pares de zapatos para seis infantillos y un ayudante de misa que danza y... por cuatro pares de zapatos blancos para los que danzaron”¹⁶⁰¹. A pesar de que fue Jorge Abad quien enseñó las *Danzas* el año anterior, 1689, también se proporcionó zapatos para bailar a un monaguillo, obviamente Bautista Puchades: “... por el valor de 7 pares de çapatos para los infantiles, y el otro para el monacillo que dançó, para provar las danças, estos eran negros...”¹⁶⁰².

Con la marcha de Puchades, en 1691 fue el capellán Matheo Burriel quien de nuevo hubo de ocuparse, dado que el mozo era necesario en el coro, mientras que en 1692 se encomendó a Vicente Bernat, por entonces monaguillo. El último en enseñar las *Danzas* es Octavio Serrano, infante entre enero de 1689 y octubre de 1690, que había ingresado nuevamente en 1692 como mozo de coro.

5.4.9 Matías Godos, maestro de dançar: 1694-1705

A la vista de los datos aportados hasta ahora, la única razón para contratar de nuevo un maestro de danza, es la falta de disponibilidad de infantiles o mozos de coro para enseñar al resto de niños. El trasiego de los cuatro años anteriores concluye con la llegada de Matías Godos en 1694: este maestro permaneció hasta 1705, cobrando las mismas diez libras que se pagaban desde 1614. De él sabemos que alrededor de 1717 se encontraba “... retirado en Valencia en el Colexio de San Pablo para maestro de danzar de los seminaristas”¹⁶⁰³, lo que significa que pertenecía al entorno colegial jesuita.

5.4.10 Nueva copia de Pedro Martínez de Orgambide, nuevo maestro de danza: Francisco Fando, 1706

En el año 1706, Pedro Martínez de Orgambide copió y modificó la obra de Comes, incluyendo los *benditos* y escribiendo un acompañamiento para arpa, e incorporó a un nuevo maestro llamado Francisco Fando: este cambio sí pudo responder a la elaboración de una nueva coreografía, actualizada a la música que en algunos aspectos —como veremos—, se adaptaba a las prácticas musicales y usos del momento: “Dexe agora, que son/ principios mal enseñados,/que ha de

1600 AD IX: Cuadro *Infantillos* nº 192.

1601 “...per set parells sabates per sis infantillos y un ajudant de mises que danza y ... per quatre parells de sabates blanques peraels que dansaren ...” AD II: ACCV *Vestuario danzas* Recibo 3-jun-1690.

1602 AD II: ACCV *Vestuario danzas* Recibo 18-jun-1689.

1603 *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* 2 vols. Biblioteca Nacional MS. 12917-12918. Edición de N.D. Shergold y J.E. Varey (London: Tamesis, 1985) pág. 226, I 764. Corrigen el nombre de Godos por *Godoi*.

perder los cuidados/de la primera lición./Todo lo que ha de saber,/es lo que le he de enseñar,/lo pasado ha de olvidar,/y lo presente aprender”¹⁶⁰⁴.

5.5 La vestimenta de las *Danzas*. Generalidades

Sin coincidir cronológicamente con la copia de los papeles de música, el vestuario de las *Danzas*, pasó de ser una sencilla túnica con algunos ornamentos, pelucas y coronas, a conformar un conjunto típicamente infantil, pero más rico y recargado, en consonancia con el gusto cortesano, dejando entrever la conciencia que los colegiales perpetuos tenían del espectáculo que la procesión con sus danzas era, y también su deseo de mantener vivos los lazos con la casa real, que el propio Patriarca dejara instituidos al nombrar a Felipe III y sus sucesores, patronos de la Fundación¹⁶⁰⁵. Expondremos en esta sección —tras haber reflexionado sobre el destino de las copias de la música de Comes—, la evolución de los trajes de las *Danzas* a lo largo del siglo XVII.

A lo largo de la centuria, e independientemente de la música con que se cantaran y bailaran las *Danzas*, el vestuario original sufre dos modificaciones importantes, que *grosso modo* suceden en el tiempo con posterioridad a los periodos en que según la estudiosa Ruth de la Puerta, la moda cambia de manera consistente en los reinos hispánicos, lo que podríamos considerar adecuarse tardíamente a la moda imperante: “Durante el reinado de Felipe III (1598-1521), el estilo formado a mediados de siglo XVI bajo el reinado de Felipe II se mantuvo sin apenas sufrir variaciones. Tan solo se acusaron pequeñas variaciones en los cuellos de lechuguillas...”¹⁶⁰⁶. Precisamente la primera etapa y más genuina de las *Danzas* de Comes, coincide con el primer decenio del reinado de Felipe III, testigo de las primeras danzas del *Corpus* del Colegio, de las que no se conservan datos; además, el propio Patriarca dirigió su creación y ello tuvo gran peso en la vestimenta que lucieron los infantes durante largo tiempo, concretamente hasta 1643, ya que se trataba de unas *albas* blancas sencillas, aunque pudieran complementarse con diferentes cintas, pasamanería y *randa*¹⁶⁰⁷*¹⁶⁰⁸ dorada y plateada. Además, el arreglo de las cabelleras fue variando, incluyendo unas guirnaldas decoradas con flores y plumas.

1604 Félix Lope de Vega Carpio: *El maestro de danzar*. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio (Madrid: Melchor Sánchez, 1653) pág. 141. Biblioteca Nacional sig.R/22656 <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-maestro-de-danzar/> 16-nov-2014.

1605 San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. II pág. 2.

1606 Ruth de la Puerta Escribano: “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras” en *Ars Longa* n°17 (2008) pág.68.

1607 Randa: Guarnición de encaje con que se adornan los vestidos, la ropa blanca y otras cosas. Encaje de bolillos. Fuente: <http://www.rae.es/> nov-2014. Las voces propias de la moda del siglo XVII que presentan asterisco, se encuentran descritas en el AD II *Vocabulario vestimenta* la primera vez que aparecen.

1608 Las voces propias de la moda del siglo XVII que presentan asterisco, se encuentran descritas en el AD II *Vocabulario vestimenta* la primera vez que aparecen Randa: Guarnición de encaje con que se adornan los vestidos, la ropa blanca y otras cosas. Encaje de bolillos. Fuente: <http://www.rae.es/> nov-2014. Las voces propias de la moda del siglo XVII que presentan asterisco, se encuentran descritas en el AD II *Vocabulario vestimenta* la primera vez que aparecen.

En realidad, cuando en 1643 se cosieron nuevos trajes, éstos no hicieron sino adecuarse a una moda infantil originada en el siglo XVI, pues se trataba de unos *vaqueros* de tafetán blanco, aunque obviamente, suponía una actualización en relación a las *albas* anteriores así como una mejora en los tejidos seleccionados y su guarnición:

“En el reinado de Felipe IV (1621-1665) se pueden distinguir dos momentos, cuya fecha de transición la marca la publicación del libro de Alonso de Carranza sobre la reforma de trajes en el cual el autor se refiere a la introducción en España del guardainfante de origen francés. El primer momento va de 1621-1636 y un segundo momento comprendido entre 1636-1665.

En la primera etapa de 1621 -1636, las prendas de encima son la falda o basquiña, los vestidos: las sayas y los vaqueros...”¹⁶⁰⁹

Estos trajes se utilizaron durante cuarenta y cinco años, con el mantenimiento correspondiente, hasta que en 1688 se cosieron vestidos nuevos, también de tafetán blanco y guarnecidos de diferentes cintas y *randa* de oro y plata, combinando elementos de la moda del momento, que comienza a introducir prendas francesas: “Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) convivieron dos estilos: uno sobrio y austero típicamente español, que fue el dominante, y otro pomposo y vistoso que recibió influencias francesas, aunque se diferenciaba notoriamente de los modelos en los que se inspiraba”¹⁶¹⁰. Efectivamente, veremos que en estos últimos trajes se abandonan las *albas* y *vaqueros* a favor de unos *vestidos* con *enagua*, —las enaguas femeninas se ponían bajo el *guardainfante*¹⁶¹¹ que tanto había criticado fray Hernando de Talavera en 1638¹⁶¹² —, que combinan las *contramangas* de gusto español con las *corbatas*, de origen croata y puestas de moda por los franceses. Veamos con mayor concreción las tres vestimentas utilizadas a lo largo del siglo:

5.5.1 Ropas originales de danzar: 1606-1642¹⁶¹³

Obsérvense los ejemplos gráficos que aportamos en el AD II: *Imágenes vestimenta*

En realidad en 1609 no se estrenaron las primeras *albas* con que se danzó: la primera mención la encontramos en 1606, en un apunte del *Libro de Fábrica* por la compra de cinta carmesí y plateada para guarnecerlas. El *alba** es una túnica blanca de antiquísimo uso, que algunos historiadores consideran ya propia de los sacerdotes judíos, aunque también fue de uso común

1609 Ruth de la Puerta Escribano: “La moda civil en la España del siglo XVII...” n° 17 (2008) pág. 71. Aunque hace referencia a la moda femenina, es válido por las tendencias que marca y porque el vaquero sigue siendo pieza corriente en el vestuario infantil de los vástagos de la realeza, nobleza y aristocracia.

1610 *Ibid.* pág. 79.

1611 Guardainfante: (De *guardar e infante*, por ser prenda con que podían ocultar su estado las mujeres embaazadas): Especie de tontillo redondo, muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura debajo de la basquiña (falda). RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=Guardainfantes> ene 2015.

1612 Ruth de la Puerta Escribano: “La moda civil en la España del siglo XVII...” n° 17 (2008) pág. 73: fray Hernando de Talavera, *Reforma de trages*.

1613 La descripción de las vestimentas procede de todos los recibos y cartas de pago de los años 1606 a 1642, AD II: ACCV *Vestimenta* y AD II Cuadro *Vestimenta*.

entre griegos y romanos. El *alba* sacerdotal es de lino, larga hasta casi los pies y de mangas ajustadas, cogida a la cintura por una faja o cordón grueso llamada *cíngulo*. Véase la figura 1 del AD II *Imágenes vestimenta*.

Pensamos que nuestros niños danzantes debían lucir una túnica algo más corta y holgada de cuerpo y mangas para bailar: “A Cristobal Sant Jordi por 84 varas de liston de seda carmesi y plata para las albas de los niños o infantes del colegio que han de salir dançando delante del Santíssimo Sacramento el día de su prosession, 25L 4S”¹⁶¹⁴. No hay mención a fajín o banda alguna, sino simplemente a cintas y *randa**, como se deduce de algunos documentos, gracias a los cuales sabemos además que las costureras los iban adaptando a los sucesivos infantes: “...A Sor Ángela por haber desecho, descossido, y después buelto a coser, asentar y limpiar, assí passamanos, randas, como también limpiar las albillas de los diputados con las cuales en cada un año dançan en la fiesta del Santíssimo Sacramento...”¹⁶¹⁵.

Aunque sólo se conservan tres recibos de esta operación durante la etapa, es muy posible que se hiciera algo más a menudo, aunque no cada año, y se incluyera en la cuenta de otros encargos.

5.5.2 Ropa interior

Además de las albas, de los documentos se desprende que como ropa interior vestían *calçones**¹⁶¹⁶, que hacen referencia a los zaragüelles o greguescos ligeramente holgados y hasta las rodillas, término definido por Sebastián de Covarrubias en la voz *calças** y que en el Colegio son nombradas insistentemente *calcillas**. Las pantorrillas quedaban cubiertas por unas *medias naqueradas**, o *calcetas**, mientras que los pies lo hacían con *peales* denominándose a partir de 1618 *escarpines*, vocablo que había aparecido ya en 1612; las medias podían superar el alto de la rodilla e iban cogidas con ceñidores, aunque también podían ser *medias calzas*, como los leotardos actuales.

Hay que reflexionar aquí sobre los ceñidores: observando las numerosas imágenes de la época, comprobamos que la vestimenta de hombre adulto los incorporaba a menudo como elemento decorativo, hechos en sedas de colores a juego con calzones y medias, y anudados con lazos de diferentes formas y tamaños; el hecho de que en la documentación de ropa para danzar no se incluyan en ningún momento, significa en nuestra opinión que las faldas de los trajes, incluyendo las *albas*, siempre fueron cosidas por debajo de la rodilla, muy probablemente a mitad de la pantorrilla para comodidad del danzador, y en consonancia con los modelos infantiles —tomados de la vestimenta femenina—, pero con largos algo más cortos que las enaguas y basquiñas propias de éstas.

1614 *Libro de Fábrica* apunte 6-abril-1606 en AD II: ACCV *Vestimenta*.

1615 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibo 14-jul-1619. Este procedimiento no se realizaba cada año.

1616 Todas las prendas señaladas con asterisco se encuentran definidas en el AD: *Vocabulario Vestimenta*.

5.5.3 Las medias *coloradas*

En la *Consueta*, copiada primera vez en 1621, se indica que habían de ser encarnadas y se comprarían cada tres años: "...para los diputados que dançan se compran calçetas y escarpines i çapatos blancos. Siempre se quedan con estas calças coloradas, se les compra de tres en tres años"¹⁶¹⁷. Sin embargo, lo cierto es que durante gran parte de la centuria encontramos anotada la compra de medias *naqueradas*, que se corresponden con el color nácar, tal y como se especifica en 1662 y 1671: "...por quatro pares de medias deestambre color de nácar..."¹⁶¹⁸. Hasta 1635, cuando se compran "medias de color", no hay alusión alguna a las medias encarnadas, siendo más explícito en 1638: "...por quatro pares de medias encarnadas y listas para los çapatos y castañetas, y quatro pares de calcetas y quatro pares de escarpines, todo para servicio, de los infantillos, que dançaron..."¹⁶¹⁹.

A lo largo del siglo se mantiene la costumbre de usar medias *naqueradas*, aunque en 1669 se mencionan de color, en 1689 y 1691 se compran *escarlatinadas*, mientras que en 1706 figuran como *coloradas*. Tampoco estas medias se compraron cada tres años: hubo épocas en que se cambiaron cada año, cada dos años, e incluso entre 1649 y 1683 solamente dejan de comprarse en 1677 y posteriormente, entre 1697 y 1704¹⁶²⁰.

En cuanto a los materiales, aunque no se especifica siempre, sabemos que podían ser de *estambre** o *estameña** —lo fueron en 1656, 1668 y en 1706, que además eran coloradas —, de *lienzo** entre 1647 y 1662 y en algunas ocasiones se indica que son finas o entrefinas.

5.5.4 El calzado

Invariablemente se calzaron zapatos blancos, anudados con lazos de cinta. También sabemos por el recibo de 1642, que los zapatos blancos para danzar, estaban hechos con sólo dos suelas y no tres, obviamente para que resultaran menos duros y rígidos: "... por seis pares de zapatos negros de tres suelas y cuatro pares de blancos de dos suelas..."¹⁶²¹. Véase la figura 2 del AD II *Imágenes vestimenta*.

1617 *Consueta* fol. 105r en AD V: ACCV *Consueta* pág. 71.

1618 AD II: ACCV *Procesión vestimenta* Recibos 15-jun-1662 y 19-jun-1671. También Covarrubias lo define así, como se puede comprobar en AD II *Vocabulario vestimenta*.

1619 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibos 16-jun-1635 y 8-jun-1638.

1620 Véase AD II: ACCV *Vestimenta* y cuadro. En 1705 se compraron: "Por las hechuras de dos pares medias blancas, y amedianar otros dos pares, para el día delas danças..." (fecha posterior a 19-jun-1705).

1621 AD II: ACCV *Procesión vestimenta* Recibo ¿?-jul-1642.

5.5.5 Las cabelleras y su aderezo

Los infantes lucieron desde 1606 unas cabelleras rizadas —que se limpiaban y rizaban esporádicamente —, con un tocado que en esta etapa se compraba y duraba bastantes años¹⁶²², pues aparece solo ocasionalmente con el nombre *guirnalda** en diversas acepciones: *guirlandas* en 1613, *guinaldos* en 1623, *guillandos* en 1624 y *guirnaldas* en 1635. A partir de 1640 y hasta 1675, se alterna el uso del vocablo *guirnalda* con el de *corona**; desde 1676 se utiliza el segundo sistemáticamente.

Las guirnaldas o coronas se aderezaban con unas plumas blancas y rojas: “...por el alquiler delas plumas blancas y coloradas se ponen enlas guirlandas sirven para los infantes dançan enla processión...”¹⁶²³. Su número oscilaba entre seis ocho para cada una, como se puede observar en el cuadro y los recibos consiguientes; dicho aderezo es descrito en ocasiones como un *penacho**, lo que se corresponde con la forma de poner las plumas en los sombreros a lo largo del siglo: “... por alquiler delas flores y aliñar los penachos con que dançaron los infantes enla Processión...”, o “... por haver alquilado las plumas, eo penachos delas coronas con que dançaron los infantes enla Processión...”¹⁶²⁴.

Hay otros ejemplos del empleo de flores en la decoración de las coronas: “Por aliñar las coronas con rossas y otras cintas”, “...por haver aliñado y haver puesto rosas y mariposas de manos en las guirnaldas que sirven para los infantes que dançan en la processión...” o “... 1L 4S por el alquiler delas plumas y 1L 4S por aliñar y poner rosas y otras flores arquiladas enlas coronas con que d ançaron los infantes denla Processión del Santíssimo Sacramento...”¹⁶²⁵.

El uso de guirnaldas o coronas para decorar el cabello o ceñir velos y redecillas es completamente normal en tierras hispánicas a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento. En nuestras *Danzas* pensamos que guarda estrecha relación con el hecho de que los infantillos representan los querubines sobre los que descansa el trono divino, enalteciendo a su vez al poder real; la función de la corona es emblemática y el nivel superior del cuerpo humano sobre el que reposa, la cabeza, simboliza el triunfo y la superación: “Por eso se dice de todo cumplimiento perfecto y definitivo “coronar una empresa”. Así, la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción”¹⁶²⁶. El logro de la empresa es la culminación de un proyecto imperial, con la dominación territorial a lo largo y lo ancho de los tres océanos y por esa razón las coronas de los niños danzantes llevaban un penacho de plumas,

1622 En realidad solamente hay dos recibos de hechura de coronas: AD II: ACCV *Procesión vestimenta* Recibo de *guirnaldas* 12-jul-1613 y recibo de *coronas* 11-jun-1649.

1623 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibos 2-jun-1674/25-jun-1688.

1624 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibos 5-jun-1682//22-jun-1691. Hay otro de 3-jun-1690.

1625 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibos 28-jun-1669/22-jun-1675/17-jun-1689. La expresión “de manos” hace referencia a la mano de obra.

1626 Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos* (Madrid: Ediciones Siruela, 1998) voz *corona* pág. 151.

que podría ser una alusión a las colonias americanas, cuyas culturas hacían un uso profuso y sumamente sofisticado de las mismas:

“Se sabe, por las fuentes primeras, que en el palacio de Moctezuma Xocoyotzin había estanques para aves acuáticas y una sección para las aves de plumajes preciados... esto permitió programas de manejo de especies para propósitos religiosos, ceremoniales, alimentarios o para la obtención de materia prima, como la cosecha sistemática de plumas para su procesamiento posterior en la elaboración de penachos, escudos etc.”¹⁶²⁷

Como se observa en las figuras 3 y 4 del AD II *Imágenes vestimenta*, la combinación de plumas rojas y blancas, motivo del *Corpus Christi* con el tema del cuerpo y sangre de Cristo, nos sorprende también en la iconografía religiosa americana del siglo XVII:

“...la Virgen del Rosario de Pomata. La imagen que da origen al tema es de factura local... Suele representarse entronizada en un altar, con mantel blanco, floreros normalmente de cristal que sostienen una corona de flores que rodea por arriba a la Virgen y al Niño... pero la mayor peculiaridad son los penachos de plumas de colores, rojas y blancas, que salen de las coronas imperiales del Niño Jesús y de la Virgen María.”¹⁶²⁸

5.5.6 Cintas, listón, veta, *randa* y *passamán*

A lo largo del siglo e independientemente de los trajes, éstos se guarnecen con pasamanería, cintas de seda en diferentes anchos, veta fina, listón y *galón**. Como pasa con las medias, ocasionalmente se hace referencia al rojo, pero predomina de manera abrumadora el uso del color nácar. La cinta para lazos era utilizada para las vestimentas y también los zapatos, coronas y castañuelas; precisamente es para éstas que se compró cinta carmesí en 1664¹⁶²⁹. Veremos seguidamente, con la hechura de los trajes nuevos en 1643, la aparición de la *randa**¹⁶³⁰ y el *galón* dorado y plateado, que se utilizarán también en los trajes de 1688, junto a cinta carmesí para ceñirlos. Cabe cerrar el asunto de la guarnición, estableciendo como color predominante el blanco y el nácar, siendo el *colorado* un elemento decorativo que se empleaba como detalle en el pelo, zapatos, castañuelas y ceñidores; las medias de este color no se utilizaron sistemáticamente, como se desprende de los documentos conservados.

1627 Lilia Rivero Webwe y Christian Feest: “La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI” en Sabine Haag et al: *El penacho del México antiguo* (México, D.F. : Conaculta, 2012) pág.44.

1628 Pedro Querejazu Leyton: “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas” en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001) pág.362. Hace referencia a imágenes pintadas en el siglo XVII. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=508346> enero 2015. Se puede ver una imagen de esta Virgen, al inicio del AD II: *Imágenes vestimenta*. Es de artista anónimo y procede del Museo Nacional de Arte de Bolivia.

1629 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibo 21-jun-1664. En él también se paga por medias color nácar.

1630 Véase en AD II *Imágenes vestimenta* Fig.5.

5.5.7 Primera renovación del vestuario: los *vaqueros* de 1643

Tras la descripción de los trajes, explicamos los ejemplos gráficos incluidos en el AD II: *Imágenes vestimenta*.

En 1643 se cosieron nuevos vestidos; como ya hemos apuntado, se eligió el corte de unos *vaqueros**, prenda típicamente infantil adaptada de modas orientalizantes durante el siglo XVI¹⁶³¹:

“Era una prenda inspirada en trajes turcos. Antes de mediar el siglo, los caballeros españoles, atraídos por el exotismo de los trajes orientales, habían comenzado a usar prendas turcas para tomar parte en mascaradas y otros festejos. Y ocurrió que se repitió el mismo fenómeno que se había dado ya en el siglo xv con las modas moriscas: algunos elementos de origen turco, húngaro o albanés tomaron carta de naturaleza en el vestuario español.

Primero apareció el vaquero o sayo vaquero de hombre; después, el vaquero de niño y el vaquero de mujer. El vaquero de hombre se usaba especialmente en las fiestas de toros, los juegos de cañas y como librea de algunos criados. El vaquero de niño se convirtió en el traje infantil por excelencia; con él aparecen vestidos, repetidamente, los infantes de la Casa de Austria en sus retratos infantiles, y el Niño Jesús en sus imágenes esculpidas o pintadas.”¹⁶³²

Si bien la elección de este corte respondía a la necesidad de renovación por deterioro de los primeros trajes, se aprovechó para mejorar el diseño de las túnicas anteriores con un modelo que siendo largo y holgado como las albas, incorporaba elementos propios de la moda del momento y al tiempo hacía referencia al vestuario que, desde mucho tiempo atrás, se vestía entre adultos como atuendo para todo tipo de entretenimiento en sociedad.

Como se aprecia en las imágenes, el *vaquero* era un traje bastante largo de falda ancha trapezoidal, con raja o sin ella, bajo la que podía asomar un *faldellín*, por lo que las mujeres los llevaban bastante más cortos que los hombres. Iba ceñido al talle en pico o no según moda y edad, con *pretina**, *brahones** en los hombros y unas curiosas mangas tubulares muy largas que caían tras los brazos, además de las que se vestían. De la misma manera que la falda tenía mayor o menor vuelo, las imágenes delatan que las mangas también podían ser más o menos holgadas. La parte delantera se cerraba con *alamares**, aditamentos que según Bernis¹⁶³³, procedían también de la moda turca; además, se guarnecía más o menos lujosamente con pasamanería y *randa*. Los cuellos podían ser lechuguillas o valonas: éstas caían sobre los hombros en el atuendo masculino —y así las lucirían nuestros infantes—, mientras que en el femenino también podían ser elevadas como un abanico, dejando al descubierto cuello y escote.

Obsérvense los ejemplos gráficos que aportamos en el AD II: *Imágenes vestimenta*:

1631 Vaquero: “Sayo de faldas largas como le usan los vaqueros” <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1371/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/nov-2014>

1632 Carmen Bernis: “El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote” en *Dialectología y tradiciones populares* XLIII (1988) pág. 6. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bernis.htm nov-2014. Toda la información que aportamos sobre el traje procede de la descripción proporcionada por Bernis en este artículo.

1633 *Ibíd.* págs. 63 para la mención a la *vasquiña*, pág.64 a los *alamares* y 66 a la *faldilla*.

La Fig.7 corresponde a don Diego, hijo de Felipe II, pintado por Alonso Sánchez Coello (1531-1588)¹⁶³⁴. Se trata de un vaquero con raja y faldellín, de gala y apariencia rígida pero con todos los elementos descritos arriba.

La Fig.8 es uno de los cuatro ejemplos ofrecido por Bernis en el trabajo arriba citado, *La degollación de San Juan Bautista* pintada por Ambrosio Martínez¹⁶³⁵. Reproduce fielmente los rasgos del vaquero femenino, algo más corto y dejando ver el faldellín, escote con valona alzada y una textura más suelta y holgada que permite imaginar el atuendo con mayor naturalidad que el anterior.

La Fig.9 es el tercer ejemplo de Bernis, que identifica a una niña o niño, en este cuadro de Antonio Puga (1602-1648), titulado *La taberna*¹⁶³⁶. De nuevo llama la atención la caída de la tela, amplia y suelta, de este *vaquero*; los *brahones* son bastante prominentes, a diferencia de las imágenes anteriores y se puede apreciar la *valona* de puntilla que pende en la espalda. También nos interesa de este vaquero la sencilla guarnición consistente en cintas de pasamanería onduladas, que aún se utilizan hoy en día: podemos imaginar cómo se decoraron los trajes de los infantillos, combinando cintas con elementos más lujosos, como veremos.

Hemos escogido como Fig.10 al Jesús de *San José y el Niño*, de El Greco¹⁶³⁷. No solamente se trata de una figura religiosa ataviada con un *vaquero*, tal y como menciona Bernis que era común pintar a Jesús siendo niño, sino que nos ha atraído la amplitud y textura del traje, así como el largo, unos cuatro o cinco dedos por encima de los tobillos, tal y como probablemente lo vestirían nuestros infantillos para poder danzar con comodidad.

La carta de pago de los trajes hechos para los danzantes del Colegio es elocuente en la descripción de los mismos, así como de la guarnición y el resto de complementos, como ya era costumbre desde los albores del siglo: se compraron cuatro pares de medias *naqueradas* y cinta a juego, *calcetas* y *escarpines*, y se alquilaron plumas para las coronas¹⁶³⁸. Los vaqueros se hicieron con *tafetán** de color blanco y nacarado¹⁶³⁹, "...guarnesidos las primeras faldas ondeadas y los ombros ondeados y las segundas faldas largeadas de pasamán de oro..."¹⁶⁴⁰. Esta descripción nos permite imaginarlos amplios y sueltos, dejando ver la pasamanería dorada de la *faldilla* y grandes *brahones* adornando la parte superior de las cuatro mangas.

1634 Viena, Museo Liechtenstein.

1635 *La degollación de San Juan Bautista*. Ambrosio Martínez, en Carmen Bernis: "El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote" (1988). Lámina II. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bernis.htm nov-2014. No hay información disponible sobre su ubicación.

1636 *Ibíd.* Lámina III http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/bernis.htm nov-2014. Se trata de *La taberna*, ca. 1660-1670 por Antonio de Puga (1602-1648). Museo de Pontevedra.

1637 *San José y el Niño*, 1597-99. El Greco (1541-1614). Iglesia de san José, Toledo. Propiedad privada.

1638 AD II: ACCV *Vestimenta* Recibo 12-jul-1643. Incluye ropa interior, plumas y cinta *naquerada*.

1639 AD II: ACCV *Vestimenta* Carta de pago y memorial 20-jun-1643.

1640 AD II: ACCV *Vestimenta* Carta de pago, memorial y recibo 14-jun-1643.

Además, quizá para mantener el talle estilizado, se cosieron unas *armillas* de pañolat*, que con toda seguridad irían debajo, a la manera de camisillas estivales, pues no tiene sentido cubrir el tafetán con tela de paño y además, sería imposible ponerlas con sus mangas cortas sobre las cuatro mangas del *vaquero*. Por otra parte, en el cuadro del AD II *Vestimenta*, observamos que no se cosen calzones ni camisas nuevas hasta 1671. En 1623 se cosen calzones de color, y entre 1617 y 1649 casi cada año se cosen cuatro pares de *calcillas*, mientras que las camisas se lavan y aderezan solo en 1637: ello significa que las *calcillas* constituían junto a las viejas camisas, la ropa interior de los trajes de danzar, sustituidas o complementadas con las *armillas* en 1643, hasta 1671 en que aparecen las camisas y los calzones o calcillas nuevos cada año.

Precisamente es en 1671 que sabemos de la confección de valonas de satén con aderezo de pasamanería, que reciben el nombre de *bobillo*; ello no significa que anteriormente no las llevaran, pues a lo largo del siglo, hemos visto numerosos recibos por la confección de valonas. Sí es posible que fueran las primeras hechas con pasamanería. Ver figuras 5, 6 y 9 del AD II: *Imágenes Vestimenta*. Es un bobillo la valona que luce el niño de la Fig. 9.

En cuanto a la guarnición, se compró galón y *randa** de oro y plata¹⁶⁴¹. El pasamán mencionado era la *randa* dorada, pues se trata de encaje, probablemente de bolillo, como veremos en los trajes de 1688. El resto sirvió para decoración del tejido en los puños de las mangas, borde del *vaquero*, *brahones* y cinturilla. Cabe recordar que los zapatos eran blancos, como siempre.

5.5.8 Segunda renovación del vestuario: vestidos con *contramangas*, *corbata* y *banda*

En 1688 se volvió a renovar el vestuario, manteniendo el blanco y nácar como color principal y con las novedades propias de la moda: "...delo que importa todo el corte de quatro vestidos de tafetán doble blanco que se ha hecho nuevos, para dançar los infantes en la Processión del Santíssimo Sacramento, día octavo del *Corpus*, quatro cabelleras y para los dichos, corbatas y bueltas, y otras cosas en Junio 1688"¹⁶⁴².

Las vueltas se ponían en los reveses de mangas, cuellos y corbatas; éste último era un complemento que pusieron de moda los franceses, inspirándose en el pañuelo que llevaban anudado al cuello los mercenarios croatas que lucharon en su ejército durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). La Fig.11 del AD II *Imágenes Vestimenta*, la imagen más antigua que conservamos de una corbata, es de ca. 1630 y pertenece al retrato del poeta croata Iván Gundulic¹⁶⁴³. La simplicidad y naturalidad con que aparece anudado el pañuelo en dicha imagen, hace pensar más en los retratos decimonónicos que en los del siglo XVII; obviamente los franceses tomaron la idea para convertirla en algo mucho más ornado y vistoso, como vemos en el retrato de Luis XIV de Borbón¹⁶⁴⁴, Fig.12 del mencionado AD II.

1641 AD II: ACCV *Vestimenta* Carta de pago y memorial 20-jun-1643.

1642 AD II: ACCV *Vestimenta* Encabezamiento de la memoria y carta de pago 22-jul-1688.

1643 Retrato del poeta croata Iván Gundulic, ca.1630. Pintor desconocido, archivo familiar.

1644 *Presentación de los miembros de la Real Academia de las Ciencias a Luis XIV de Borbón*, 1667. Charles

Las corbatas se realizaban “...guarnecidas de encaxes, o bordadas de oro, plata, seda o hilo...”¹⁶⁴⁵, lo que se corresponde con la aditamentos utilizados en las hechas para los niños en el Colegio: “...ocho varas dos palmos randa abonillada... para bueltas a los infantes, para el día de las danças del corpus christi ... cinco varas y dos palmos randa abonillada ... para corbatas a los dichos en dicha función ... y tres palmos de cambray para asiento a las corbatas, y bueltas dichas...”¹⁶⁴⁶ La *randa* es cualquier tipo de encaje, bien hecho con aguja, telar o bolillo; puesto que no hemos encontrado ninguna referencia al *bolillo* —mencionado para poner en las faldas—, pensamos que la *randa abonillada* es un encaje de bolillo, que vendría, como en el retrato de Luis XIV, montado sobre un tejido, en nuestro caso *cambray** dando así forma a las corbatas.

Los vestidos nuevos, como en 1643, se decoraron “...de bonillo de oro y plata fina de Milán... para guarnecer las faldas de las enaguïtas de los infantes, con que dançan en la Processión y de otro maior para guarnecer las 4 bandas y 4 cintas con que ceñen que son de tafetán y cinta nácar...”¹⁶⁴⁷. Aunque no hay descripción exacta de ellos, el análisis de los datos aportados puede ofrecer una imagen aproximada de cómo eran: comienza mencionando unas *enaguïtas*, “...falda interior abultada que las mujeres de cualquier condición social vestían en número variable (tres o cuatro) montadas sobre sí mismas encima de la camisa interior...”¹⁶⁴⁸, que en el caso de los niños danzantes sería una sola con bastante vuelo, bajo un vestido del que no se mencionan más que las mangas, la cinta para el talle y las bandas: “...10 varas tafetán nácar ... ocho varas para las quatro bandas y dos varas para contra mangas de los vestidos de dançar en la octava del corpus, los infantes, y tres libras por ocho varas de cinta nácar carmesí de a ocho dedos para ceñirse dichos infantes para dicha función...”¹⁶⁴⁹.

Obsérvese que la única mención al color carmesí es para la cinta que ceñía su cintura —ornada también con randa oro y plata—, lo que significa que el traje de tafetán blanco vendría entallado hasta alcanzar bastante vuelo y dejando ver la puntilla o *randa* dorada y plateada de las *enaguas*, con mangas ajustadas hasta bajo del codo, tras las cuales sobresalían las *contramangas** también blancas. Las *contramangas* eran de muy diversa hechura y complejidad, como se puede observar en las imágenes de las Figuras 13-14-15-16 del AD II *Imágenes vestimenta*¹⁶⁵⁰. Puesto que nuestros infantes usaban castañuelas, sus *contramangas* debían ser de gran simplicidad.

Le Brun (1619-1690).

1645 Diccionario de Autoridades Tomo II, 1729. Voz *Corbata* <http://web.frl.es/DA.html> nov-2014.

1646 AD II: ACCV *Vestimenta* Encabezamiento de la memoria y carta de pago 22-jul-1688.

1647 Ídem.

1648 Ruth de la Puerta Escribano: “La moda civil en la España del siglo XVII...” (2008) pág.72.

1649 AD II: ACCV *Vestimenta* Encabezamiento de la memoria y carta de pago 22-jul-1688.

1650 Fig.10: Niños rezando a la Virgen. Catálogo de la Exposición de Retratos. El niño en España. (Madrid: Sociedad de Amigos del Arte, 1925) Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), retratos votivos, lámina XIV.

Fig.11: Retrato de Juan José de Austria, 1656. Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662). Colección privada.

Fig.12: Retrato de Luis Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli, ca. 1684. Jacob-Ferdinand Voet (1639-1689). Museo del Prado.

Fig.13: Retrato de María Luisa de Orleans, ca.1679. José García Hidalgo, (1646-1719). Museo del Prado.

Imaginemos el conjunto, con el lazo rojizo, oro y plata a la cintura y cerrando la parte superior del traje tras una larga fila de botones dorados, una corbata también de *randa* de bolillo. La gran cantidad de botones que se hicieron, nos lleva a pensar que quizá las mangas fueran abotonadas, dejando asomar la camisa a lo largo de las mismas: "...16 docenas y media de botones de plata y oro para los quatro vestidos delos infantes blancos, y 14 varas de ¿? oro para los ojales de dichos vestidos, y esto es de oro plata y echuras..."¹⁶⁵¹. Los hombros ya quedaban ajustados y sin brahones.

Para completar el conjunto, los niños llevaban una banda anudada al dorso que cruzaría perpendicularmente el cuerpo de cada danzante —en color nácar y decorada también con randa dorada y plateada—, contrastando con el blanco del traje y la guarnición dorada y plateada. La banda fue un complemento muy popular en Europa durante la segunda mitad de siglo XVII y entrando el XVIII; se puede comprobar en las Fig. 14-15-16-17, incluidos en el AD II *Imágenes vestimenta*¹⁶⁵².

Finalmente, recalcar que bajo el vestido y la enagua, los infantes vestían camisa y calzones anchos de tela de San Juan, como se puede comprobar en el AD II y su cuadro: los zapatos blancos, las medias entrefinas de seda, casi siempre nacaradas y en ocasiones carmesí, lista, listón y cintas varias para anudar los zapatos y las castañetas. En cuanto a las coronas, seguían alegrando las pelucas rizadas, para lo que en este último periodo del siglo se alquilaban flores variadas además de las plumas para el penacho, y ganaron probablemente en vistosidad a lo largo del siglo por efecto e influencia de la moda francesa.

5.6 La práctica musical: música compuesta por los maestros de capilla y música de otros compositores adquirida en cada periodo

Abordaremos en este amplio apartado, el asunto de la música utilizada en la Capilla, mediante el análisis de los recibos de compra, copia y reparación de la música en papeles y los libros. También estudiaremos los Inventarios de Música, aunque el primero data aproximadamente de 1625 y por tanto de los años anteriores solamente hay recibos, algunos de los cuales no indican obras ni compositores.

Ya describimos las funciones del maestro de capilla en el capítulo 3: organizar y decidir el repertorio vocal e instrumental de las diferentes festividades señaladas por el Patriarca y dar clase de canto de órgano. Nada se menciona de su obligación de componer música y sin embargo ello se esperaba de él.

1651 AD II: ACCV *Vestimenta* Encabezamiento de la memoria y carta de pago 22-jul-1688.

1652 Fig.14: Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos, ca.1634-35. Diego Velázquez, (1599-1660). Museo del Prado.

Fig.15: Retrato de Ana de Austria, regente, Louis XIV y Felipe de Francia, duque de Anjou, autor anónimo. Palacio de Versalles.

Fig.16: Juan José de Austria niño, ca.1642. Eugenio de las Cuevas (1618-1661). Convento de las Descalzas Reales.

Fig.17: Carlos II con armadura, (1681). Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Museo del Prado.

5.6.1 Joan Narcís Leysa (+ 31-mar-1614) y Juan Bautista Comes: 1605/20-abr-1613

Avanzando cronológicamente, el primer magisterio, de Joan Narcís Leysa, fue realmente un retiro para este viejo maestro, que dedicó sus esfuerzos a hacer acopio de libros de coro, tanto de canto llano como de polifonía. Desde mediados de 1608 se encuentra Comes en la capilla y aporta nuevas composiciones para festividades específicas de nuestra fundación: ya en marzo de 1608, antes de su llegada, encontramos en los libros de Gasto de Sacristía la primera copia de la *Letanía* al Santísimo Sacramento: las *Danzas del Corpus* son la primera obra de Comes oficialmente escrita para la casa. Casi un año después, en 1610 consta por libro y recibo la copia de "...los Gozos de nuestra Señora, San Mauro, San Vicente y el Ángel..."¹⁶⁵³ atribuidos también al compositor. Además de la *Pasión* de Viernes Santo y otra copia de la *Letanía* al Santísimo Sacramento en pergamino, queda por mencionar en último lugar la copia de antífonas del miércoles de ceniza¹⁶⁵⁴.

En este periodo se compró música de Josquin para "...hacer plática a los cantores"¹⁶⁵⁵: precisamente este apunte corrobora a nuestro parecer la idea de que las capellanías eran atribuidas a voces no por casualidad, pese a que oficialmente no eran *cantores*: mientras son mencionados así en el apunte, —reflejo probable de los usos cotidianos—, en las *Constituciones* el Patriarca ordena hacer "plática a los de la Capilla" sin distinguir entre oficiales cantores y capellanes segundos.

Aunque no consta otra música de Comes, es muy probable que escribiera misas y otras obras durante su estancia, como veremos al analizar algunas festividades; sin embargo, siendo Luis Navarro maestro en funciones en 1615, ordena la copia de "...ciertos psalmos de Comes a canto de órgano"¹⁶⁵⁶ que quizá cedió el propio compositor al Colegio. Durante las "interinidades" de Jayme Mas y Luis Navarro, entre 1613 y 1620, se pagó a un fraile dominico por la copia de varias misas y un libro dominical, todo en canto llano, así como unos himnos para Completas de jueves, —recordemos que especialmente solemnes—, y finalmente dos tomos de misas del santoral en canto llano. Al mismo tiempo, se repararon misales y encuadernaron procesionarios, se copió una misa y una salve aunque no se indicó autor. Pero sobre todo, se compró el primer libro para ministriles en 1618 y Jayme Mas copió nuevamente "los papeles de las danças" en junio de 1619¹⁶⁵⁷.

1653 AD X: ACCV *Música* n°2-3-5-6.

1654 AD X: ACCV *Música* Recibos Gabriel Gironés n°7-9-8 mencionados en este orden.

1655 AD X: ACCV *Música* Recibo n°4, 1609. El asunto ha sido tratado al detalle por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977) págs.43-46.

1656 AD X: ACCV *Música* Recibo n°10.

1657 AD X: ACCV *Música* Recibos n°10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28.

5.6.1.1 Marcha de Juan Bautista Comes y desaparición de las *Danzas* en el archivo de música. Las *Danzas* entre 1609 y 1632: la obra de Juan Bautista Comes

El Colegio celebró la octava del *Corpus* desde 1605¹⁶⁵⁸, pero no hay constancia de danzas en el transcurso de la procesión. Félix Cebrià de Aracil rememora en su descripción una mención hecha por Melchor Çabata [Zabata], cronista de la Ciudad, de cuyos escritos no se han conservado documentos: "...va la procesión por los claustros observando en ella lo mismo que se executó en presencia del Venerable fundador el año de 1605 a 16 de Julio"¹⁶⁵⁹, Juan Bautista Comes estuvo en el Colegio entre agosto de 1608 y abril de 1613 como teniente de maestro de capilla, volviendo como maestro de capilla entre julio de 1628 y octubre de 1632. Sabemos Comes compuso las *Danzas* para la procesión de infraoctava del *Corpus* de 1609¹⁶⁶⁰; seguidamente el compositor Pedro [Suárez-Juanes] Herrera escribió otras por encargo del Colegio, dado que Comes al marchar en 1632 se las llevó consigo¹⁶⁶¹.

Hemos desarrollado ya en el capítulo 1 el origen de las danzas, y mencionado los maestros de danzar y si lo hubo, aquél que enseñó a cantarlas, aunque casi siempre era el propio maestro de canto del momento el que se ocupaba de esto. Abordaremos en este epígrafe los mismos detalles desde el año 1609 en que fueron compuestas por Juan Bautista Comes, hasta su segunda marcha a la catedral, tras el paréntesis por su estancia en la corte real madrileña. Todo lo referente a la decoración, funciones protocolarias de la guardia, trompetas y atabales, así como el refrigerio final, será descrito y documentado en el capítulo siguiente; describiremos pues aquí, todo lo concerniente a los maestros de danza, vestuario y puesta en escena, utilizando como marco cronológico las vicisitudes que deben ser consideradas relevantes, tales como las entradas y salidas de maestros de danza, cambio de vestuario e infantiles que cobran por danzar.

5.6.1.2 Las *Danzas* de Herrera

Al marchar Comes con la partitura de las danzas, hubo de encargarse una composición nueva, que fue realizada en abril de 1633 por Pedro J/S Herrera, mencionado en la carta de pago como "maestro de capilla", aunque desgraciadamente aún no hemos encontrado datos que puedan determinar qué capilla era la que regía: "... pague a Pedro [Suárez] [Juanes] Herrera, Maestro de Capilla por haver hecho las danzas de nuevo por avérselas llevado el Maestro Comes, 15 libras"¹⁶⁶².

1658 Solamente hay un apunte en el primer libro de Gasto de Sacristía, del que no hemos hallado recibo alguno: "...de doze libras de incienso y dos onzas de benjuí que compré para la octava del Santissimo Sacramento, 35S" AD II: ACCV *Enrramada*... sin fecha exacta 1605.

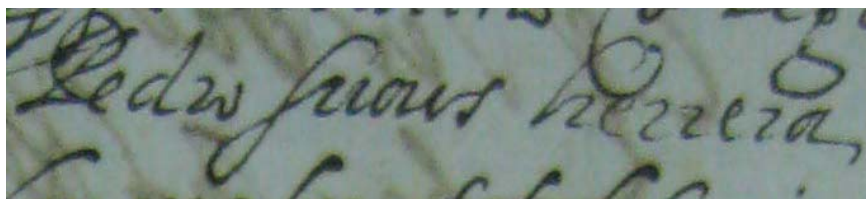
1659 Félix Cebrià y Arazil: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus* 1696 (1958) pág. 45. En la misma edición págs. 51 a 54, Salvador Carreres enumera los diferentes ceremoniales y crónicas y a sus autores, aunque todos ellos están perdidos.

1660 AD X: ACCV *Música* nº3 Recibo 6-jul-1609, 9 libras 11 sueldos y 8 dineros. El último apartado de este capítulo estará dedicado a la descripción y análisis de la obra.

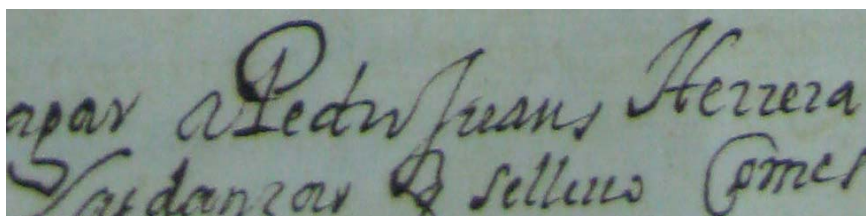
1661 "... a Pedro "Juanes" Herrera, Maestro de Capilla... por haver hecho las danzas de nuevo por avérselas llevado el Maestro Comes, 15L" José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 53. El documento se encuentra transcrito en AD X: ACCV *Música* nº59 Carta de pago 20-abr-1633.

1662 AD X: ACCV *Música* Carta de pago 20-abr-1633.

Climent y Piedra explican en su biografía de Comes: “Había que proceder a la adquisición de nuevas danzas, y se confió este trabajo a Pedro Suárez Herrera...”¹⁶⁶³. Dado que no poseemos información de este músico salvo las danzas del Colegio y que no tenemos recibo sino carta de pago, tenemos algunas dudas sobre la atribución del primer apellido, Suárez. Si observamos las dos fotos insertadas aquí, procedentes de la carta de pago¹⁶⁶⁴ —la primera del cuerpo de texto superior, la segunda del pie de página donde se inscribe la orden de pago, el destinatario, y la cantidad a percibir —, comprobamos que la grafía de la primera foto podría dar a entender que se trata de Suárez:



Mientras, la grafía de la segunda muestra con más claridad lo que parece ser una *j* mayúscula inicial y una *n* ante la *s* final. Ello resultaría en Pedro Juans Herrera, pero manteniendo una duda: si comparamos la grafía de la *n* con la de la palabra inferior *danzas* en la segunda foto, tampoco dichas letras guardan ninguna similitud, ni tampoco la letra que debería ser *z* en Suárez, se corresponde con la *z* de *danzas* que se puede ver en la segunda imagen. Lo mismo sucede con la supuesta *r* de Suárez en la primera foto y las *r* de Herrera de ambas: cabe la posibilidad de que el propio escribano no tuviera claro el nombre de este músico y por esta razón anotara el nombre de forma poco clara: lo cierto es que no hemos encontrado rastro de ningún apellido *Juans* en ninguna lengua de la península Ibérica, por lo que finalmente pudiera tratarse de *Suares* o *Juanes*.



5.6.1.3 Hipótesis sobre la vuelta de las danzas de Comes

Tal y como Climent y Piedra indican, la autoría de las danzas que se han conservado en el Colegio, queda clara merced a la propia indicación en las partituras: “El testimonio principal a favor de las copias de las danzas de Comes realizadas a lo largo del siglo XVII son los mismos cuadernos que se han conservado hasta el presente. Muchos de ellos llevan el nombre del autor. Lástima que sólo queden once cuadernos de los dieciséis que formaban la colección”¹⁶⁶⁵.

1663 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 53.

1664 La transcripción corresponde a la nota que precede a la superior.

1665 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 54. Trataremos el asunto de los cuadernos perdidos en el próximo capítulo.

Ningún estudio hasta ahora ha podido determinar el momento en que las danzas de Comes volvieron al Colegio. En el nuestro tampoco alcanzamos a determinar la fecha de su regreso, pero contamos con más datos y más detallados para dejar la incertidumbre del caso con más soluciones posibles. Para ello es necesario comenzar por analizar lo afirmado por Climent y Piedra: “Dada la premura del tiempo no se sacaron en limpio los papeles sino a fines del mismo año. Jacinto de la Foz fue el encargado de ello”¹⁶⁶⁶. Efectivamente, el antiguo mozo que enseñara a cantar a los niños al fallecer Diego de Grado, fue el encargado de tal copia, entregada en diciembre de 1633¹⁶⁶⁷; sin embargo, pensamos que sí se pasaron a limpio anteriormente, ya que en el gasto menudo de mayo —las danzas fueron entregadas en abril por Herrera—, hemos encontrado la siguiente anotación: “...para papel para copiar las danzas, 14S.”¹⁶⁶⁸ Aún más que este dato —no sería sorprendente guardar dos copias de las danzas en el archivo—, nos llama la atención el hecho de que Jacinto Lafoz cobrara por su trabajo nada más y nada menos que 8 libras. Obsérvese el AD X: ACCV *Música* y comparando con otras realizados, se comprenderá que es un precio muy elevado a pagar por una sola obra. Seguidamente, pasan a informar de las copias realizadas en años posteriores:

“No sabemos por cuánto tiempo se cantaron las danzas de Herrera, pero debieron cantarse durante muchos años.

En 1639 fueron copiadas de nuevo por el menestral Vicente Andrés. El inventario de 1656 sólo menciona las danzas de Herrera, lo que hace presumir que todas las copias que se hicieron de las danzas con anterioridad a esta fecha, son las de Herrera. Posteriormente se volvieron a copiar en 1667, y suponemos que, en esta ocasión, fueron las de Comes. Incluida esta copia en el inventario de 1687, aunque no figure nombre alguno de autor, se indica que son 16 cuadernos, que, en realidad, son los cuadernos necesarios para la versión de Comes: ocho para las danzas del altar y otros tantos para las del claustro.”¹⁶⁶⁹

Dejando el asunto de las copias de Lafoz abierto a posterior reflexión, analicemos los datos que ofrece la cita anterior. En primer lugar, en el recibo de la copia del ministril Vicente Andrés de 1639 se indica que fue realizada porque estaban rotas, pero no si copió todos los cuadernos o solamente algunos¹⁶⁷⁰. La suma cobrada fue de tres libras, considerablemente menor que la que cobrara Lafoz en 1633. Seguidamente mencionan otra copia y la consideran de las danzas de Herrera, por ser anterior al inventario de 1656 en el que aparecen las de este compositor¹⁶⁷¹. En esta ocasión se copiaron solamente tres papeles de las danzas junto a una misa de Garro y

1666 *Ibíd.* pág. 53.

1667 *Ibíd.* apéndice 34 y AD X: ACCV *Música* Carta de pago 12-dic-1633.

1668 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo 10-may-1633.

1669 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 54.

1670 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) n.p. 29 pág. 54. Los autores citan el texto del recibo firmado por el copista, aunque lo documentan como procedente del Libro. Por ello no indican que estaban rotas, como sí se dice en el anverso de tal recibo. Se puede consultar en AD X: ACCV *Música* Recibo 10-jun-1639.

1671 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) n.p. 30 pág.54. El recibo se puede consultar en AD X: ACCV *Música* Recibo 4-nov-1646, copista Jaime Pellicer.

cuatro papeles de la Letanía y por todo ello se le pagaron a Jaime Pellicer dos libras y cuatro sueldos. La siguiente copia registrada en los documentos de Sacristía es de 1667¹⁶⁷², y por ella observamos que se pagaron, como en 1639, tres libras.

Si volvemos a la copia de Lafoz, nos preguntamos por qué cobró ocho libras, cuando en 1639 y 1667 el precio de las copias ascendió a tres libras: puesto que además, por tres cuadernos y otras obras se pagaron dos libras y cuarenta sueldos en 1646, es más que probable que por la copia de la totalidad de las danzas se pagaran tres. En ese caso, las ocho libras de Lafoz, podrían corresponder a unas danzas con estructura de mayor envergadura que las de Comes, o quizás ¿se trata del pago por la recuperación de estas primeras danzas? Ya hemos visto que entre 1641 y 1653 se copió su música pero que ésta no fue inventariada en 1656. De la misma manera, y tal y como Climent y Piedra afirman y hemos citado arriba, confirmamos que las *Danzas* de Comes tampoco aparecen en este inventario.

Si bien la música que aparece en el inventario de 1656¹⁶⁷³ es la de Herrera, la de Comes pudo volver a danzarse mucho antes aun no siendo inventariada: quizá Lafoz fue capaz de recuperar las *Danzas* de Comes de manera subrepticia, quedando en el archivo del Colegio a la espera de poder ser interpretadas de nuevo.

Los dieciséis cuadernos de las *Danzas*, que se corresponden con los materiales de las compuestas por Comes¹⁶⁷⁴, se encuentran ya en el inventario de 1675¹⁶⁷⁵, además del de 1687¹⁶⁷⁶, en ambos casos sin mencionar autor, lo que indica el deseo de proteger los papeles en el archivo, ocultando al mismo tiempo la presencia de esta música en el Colegio. Paralelamente, desaparecen las danzas de Herrera, presentes en el inventario de 1656 con nueve cuadernos: pero ¿qué certeza tenemos de que éstos constituyeran la colección completa? Para mayor confusión, hoy se conserva un cuaderno de Herrera, pese a no figurar en los inventarios posteriores a 1656.

Tres circunstancias más hacen pensar que la interpretación de las *Danzas* de Herrera no perduró muchos años: la primera es que no ha quedado más que el cuaderno citado y que éste es un compendio de las cuatro tonadas a solo y las cuatro tonadas danzadas y cantadas por los niños en el claustro, con unas alabanzas o *benditos*: éstos los cantaban los propios infantes y no existen en los papeles de las *Danzas* de Comes. Con toda seguridad este cuaderno, obviamente del siglo XVII y en muy buen estado, se conserva porque hasta la realización de la copia por

1672 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) n.p. 31 pág.54. Se puede consultar en AD X: ACCV *Música* Recibo 21-jun-1667.

1673 “Nueve cuadernos de las Dansas de los cantos de Herrera.” José Climent: “La música en Valencia en el siglo XVII” en AM nº 21 (1966) Inventario de 1656 pág. 225.

1674 Ya se encuentran mencionados sin autor en 1625 pero sabemos que en aquella época se danzaban las de Comes. José Climent: “La música en Valencia en el siglo XVII” en AM nº 21 (1966) Inventario de 1625 pág. 220.

1675 “Diez y seis quadernos de las danças para el día cabo de la octava del *Corpus*”, menciona el propio José Climent en su artículo: “La música en Valencia en el siglo XVII” en AM nº 21 (1966) Inventario de 1675 pág. 232. En José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 54, no mencionan la presencia de las *Danzas* en este inventario.

1676 “Diez y seis quadernos de las Danzas del día cabo de octava del *Corpus*”. José Climent: “La música en Valencia en el siglo XVII” en AM nº 21 (1966) Inventario de 1687 pág. 241.

Orgambide —con supresiones y añadidos además de la incorporación de dichos *beneditos* y danzas cantadas por los niños a solo—, haría falta para enseñarlos a éstos.

La segunda circunstancia que nos hace sospechar el temprano retorno de las *Danzas* de Comes al Colegio, nos interesa específicamente en este capítulo: a partir de 1641 y hasta 1693, desaparece cualquier rastro de maestro de danza, siendo antiguos infantillos y mozos de coro quienes asumen este rol: parece complicado que se mantuvieran las danzas de Comes para la música de Herrera, y viceversa. No cabe duda de que por premura y también por un criterio tradicional de economía musical, se trataría de aprovechar algún elemento coreográfico de las *Danzas* de Comes para las de Herrera. Sin embargo y observando la poca música conservada de esta segunda obra, concluimos que difícilmente se trataría de las mismas danzas, y lo mismo sucedería al abandonar las de Herrera para recuperar las de Comes: haber esperado muchos años para ello no tiene excesivo sentido, puesto que tras quince o veinte años sin interpretarse hubieran caído en el olvido, quedando fijadas las de Herrera al acervo del Colegio. No es descabellada por tanto, la hipótesis de que las danzas regresaran en diciembre de 1633, incluso aunque se pospusiera unos años su utilización, a la espera del permiso del maestro o incluso a su fallecimiento, que tuvo lugar en 1643.

La tercera razón retrasaría algo la nueva interpretación de las danzas de Comes, aunque su regreso pudo igualmente ser anterior: en 1643, habiendo fallecido Comes el 5 de enero de ese mismo año, se cosieron nuevos trajes para danzar, lo que podría ser indicio de la recuperación de su música, aun no contando con maestro de danza¹⁶⁷⁷, sino simplemente con el infante Joan Romero¹⁶⁷⁸. Aunque ello no concuerda con las fechas de copia de las partituras, podría confirmar que éstas se encontraban ya en el Colegio.

En cualquier caso, el infante Joan Romero, que llegó a ser capellán, había ingresado en el Colegio en 1635, por lo que gozó de maestro de danza durante seis años, hasta la marcha de Ignacio de Coria en 1641¹⁶⁷⁹. Puesto que era capón, pudo llegar siendo ya crecido y sabiendo bailar algo, lo que facilitaría el aprovechamiento de las lecciones de danza, e incluso haría posible que con la ayuda de colegiales y capellanes que conocían de antes la obra de Comes, rehiciera la coreografía; en definitiva, “solamente” hacía once años de su desaparición, muchos menos que los treinta y cinco transcurridos si se hubieran recuperado en 1667 como proponen Climent y Piedra. El hecho de que Matheo Burriel enseñara las danzas entre 1682 y 1685 siendo ya capellán primero y tras haber sido infantillo entre 1648 y 1653, refuerza estas hipótesis.

Finalmente, hay que indicar que actualmente se conservan once cuadernos de las *Danzas* de Comes de los dieciséis originales aunque son dieciséis con cuadernos repetidos de algunas voces, de cuatro manos diferentes, mientras que se han perdido los de tiple 1 de primer y segundo coro para las danzas frente al altar y en el claustro, así como la copia del tenor de primer coro para las danzas frente al altar: en total faltan cinco cuadernos, pero los once restantes pertenecen a varias colecciones diferentes.

1677 AD II Cuadro *Vestimenta danzas*.

1678 AD IX: ACCV Cuadro *infantillos* nº 57 y AD VII: ACCV *Capellanes* años 1645 a 1650. En 1651 consta que no puede enseñar las danzas por estar enfermo. Quizá falleció porque desaparece de la capilla.

1679 AD II Cuadro *Maestros danza*.

5.6.2 Vicente García, 1620-1621

Llegado desde la catedral el 20 de mayo, ya en agosto cobró por traer, o quizá copiar él mismo, unos papeles para el coro. En diciembre el ministril de la catedral Vicente Andrés, fue el encargado de copiar dos *Magnificat* a 8 y a 7 de Comes, un *Regina Coeli* de Pujol y un nuevo libro para los ministriles. Poco antes de la salida de García, en diciembre de 1621, se iniciaba la copia del tercer tomo del santoral¹⁶⁸⁰, probablemente encargado con anterioridad a la llegada de este maestro. En este punto es necesario que revisar el primer inventario¹⁶⁸¹ de 1625, para saber qué otro repertorio musical acompañaba oficios y misas: los polifonistas españoles, como Guerrero, Lobo y Victoria, Aguilera, Robledo, López de Velasco y Morales, pasando por Pujol —junto a Comes con una importante colección de música—, Garro, los franco-flamencos de la Rue, Phinot y Lasso, y por supuesto el romano Palestrina. Otros compositores aparecen con una sola obra, incluyendo al enigmático Antonio de Oliveira.

5.6.3 Antonio de Oliveira, 1623-1624

Precisamente este músico estuvo en la casa entre enero de 1623 y julio de 1624, pero la única copia hecha en ese periodo se encuentra en una nota de gasto menudo: “A Loys infante y ayudante...por papel y encuadernar el libro delos gozos que traslada Pujadas...”. Durante la interinidad de Luis Navarro en 1622, sí hemos encontrado apuntado en el libro de Gastos de Sacristía del año y en el gasto menudo, que se encuadernó un libro de misas de Guerrero, obviamente el que aparece en el Inventario¹⁶⁸². Además, se compró a un librero cuatro misas de difuntos y dos oficios, “de Valencia” y “de san Carlos”¹⁶⁸³.

En diciembre de 1624, Mas era de nuevo maestro sustituto pero firmó como capiscal la copia de música diversa, en dicho mes y en febrero de 1625: dos misas de Pujol y una de Oliveira, dos salmos, un motete y una salve de Comes y un *Magnificat* de Aguilera, todo a ocho voces: se pueden identificar en el primer inventario comparando el recibo de Mas¹⁶⁸⁴ con éste.

5.6.4 Diego de Grado: 26-IV-1625 / 12-VII-1627. Primer inventario de música, 1625

Entre 1625 y 1630, además de reparaciones de libros, son pocas las copias realizadas: principalmente fueron oficios y misas de santos, en 1630 arreglo de la *Letanía* “de los jueves”,

1680 AD X: ACCV *Música* Recibos nº29-30-31-32-33.

1681 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) págs. 219 a 224.

1682 Es el primero de todos: “Primo Un libro de Missas de Guerrero, en folio” Más abajo hay anotados cinco libros de motetes. José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág. 219.

1683 AD X: ACCV *Música* Recibo nº35.

1684 AD X: ACCV *Música* Recibos nºs 41-43. Cobró la primera mitad unas semanas antes, como se puede ver en el recibo nº41. El nº 43 se encuentra en José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (1977) pág.145.

es decir al Santísimo Sacramento¹⁶⁸⁵, compuesta por Comes y copia en pergamino de la *Letanía* de difuntos, junto a un salmo, todo en canto de órgano¹⁶⁸⁶. Durante la estancia del maestro Diego de Grado no consta copia de música, aunque quizá aportara la suya propia, de la que podemos encontrar un total de 18 obras en el inventario de 1656¹⁶⁸⁷.

La copia de música por Jayme Mas entre 1624 y 1625 siendo maestro interino y capiscal, es el punto en que se hace necesario hacer un inciso: la realización del primer inventario de música tuvo lugar durante el magisterio de Diego de Grado, entre 1625 y 1627. Ello fue abordado por José Climent y Joaquín Piedra en su biografía de Comes y aquí nos remitiremos a dicho texto.

Tal y como los autores explican, la necesidad de inventariar la música procedía del constante robo y desaparición de documentos, que no dejó de producirse a lo largo del siglo mientras estuvo a cargo de los mozos de coro, como prueba la nota del primer inventario: “Inventario dela música que tiene el Collegio así en libros como enpapeles sueltos... Laqual está acargo delos moços de coro”¹⁶⁸⁸. Esto obligó al propio maestro de capilla a tomar la responsabilidad de la guarda y custodia a partir del magisterio de Máximo Ríos, como se desprende de la nota inicial del inventario de 1687¹⁶⁸⁹.

La fecha del primer inventario coincide con el magisterio de capilla de Diego de Grado, que falleció el 12 de julio de 1627; Climent y Piedra consideran que fue copiado en 1625 dado que recoge las obras copiadas por Mas en 1625 que hemos mencionado arriba y la música legada por este capellán, que falleció el 6 de febrero de 1627. Por todo ello, deducen que este inventario se escribe con la llegada del maestro Diego de Grado el 24 de abril de 1625¹⁶⁹⁰, añadiéndose posteriormente el legado de Mas.

El inventario de 1625 es un pequeño documento que no incluye los libros de canto llano y comienza enumerando veintiún libros de polifonía: colecciones de cuatro a seis libros de Guerrero, Morales, Lobo, Victoria, Aguilera de Heredia, Lasso y Palestrina. También hay libros de Francisco Garro, La Rue, Nicasio Zorita y Pujol, así como varios libros con colecciones de misas, *Magnificat*, motetes e himnos sin autor especificado y un libro para las *Salves*¹⁶⁹¹. Le sigue el apartado *Música en papeles* con dieciséis obras de Juan Bautista Comes, todas a ocho

1685 AD X: ACCV *Música* gasto menudo nº44-45-46 y 50.

1686 Ídem gasto menudo nº47-48-49. También en 1631 se volvieron a copiar las *Letanías*: gasto menudo nº54.

1687 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AM* vol. 21 (1966) págs.222-223. Entre las obras que mencionamos, las dos a 12 voces han sido indicadas como *a 17*. Hemos consultado el original y comprobado que se trata de un dos, pues es la misma grafía utilizada para la fecha del inventario: 20 de abril de 1656.

1688 José Climent no lo menciona en *AM* 21. Se encuentra en ACCV *Libro de Nominaciones* sign. ACC-SF-140 folio trasero sin numerar.

1689 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AM* vol.21 (1966) pág.234 y José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (1977) pág.143.

1690 *Ibíd.* pág.145. A falta de la fuente documental, hemos comprobado que la fecha de fallecimiento de Mas se encuentra en las hojas de distribuciones de 1625. Hemos insertado este dato bajo los salarios de 1625. AD VII: ACCV *Capellanes* 1625.

1691 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AM* vol.21 (1966) pág.219.

voces excepto dos misas a 12, un *Magnificat* a 12 y otro a 4. Parece obvio que toda esta música fue escrita por Comes durante su estancia, entre 1608 y 1613.

El apartado siguiente, encabezado con el título *Otros autores*, contiene treinta y seis obras de compositores predominantemente españoles: Ginés Pérez, Pujol, Aguilera de Heredia, el capellán Miguel Tarín, Bernardino Ribera, Mariner, López de Velasco y Arañés. Seis obras son de compositores extranjeros: una de Rogier, dos de Phinot, una de Turlux y dos de “un romano” y “el romano”, aludiendo esta última a Palestrina con toda probabilidad. Hay además, unos “cartapacios” de Pujol y Oliveira y seis libros de motetes de varios autores sin especificar. También se pueden identificar las obras copiadas por Mas entre diciembre de 1624 y febrero de 1625 ya mencionadas arriba.

En este apartado, un total de cuatro obras son a cuatro voces, tres a cinco voces, tres a seis voces y el resto —a excepción de un cuaderno para la procesión del Domingo de Ramos que no indica nada—, todas son a ocho voces: esto es relevante, pues hasta este apartado, solamente tres obras de Comes presentaban doce voces. Así pues, en esta primera etapa la práctica policoral es predominantemente a dos coros con ocho voces, aunque hay que recordar que también las ocho voces pudieran no estar dispuestas policoralmente. Recordemos que el coro dispone de dos órganos más dos pequeños abajo en las capillas y un conjunto instrumental.

Finalmente se apuntó la colección propiedad de Jayme Mas, un total de diez obras selectas, de las que siete eran de Antonio Oliveira, con quien parece trabó buena relación, pues tres de ellas le fueron enviadas desde Roma por el portugués: tres a doce voces, una “a tres coros” y otras dos a cinco y a ocho. Las otras tres eran de Comes y a ocho voces. Por tanto, predomina el doble coro u ocho voces, sobre la más testimonial composición a doce voces o tres coros, de la que tenemos solamente seis ejemplos. En total fueron inventariadas sesenta y dos obras, veintiún libros de coro y unos cuantos cartapacios y libros de motetes.

5.6.5 Juan Bautista Comes: 29-jun-1628 / 16-oct-1632

Además de la música inventariada en 1625, en 1630 el ministril Jaume Morales copia a instancia del maestro Comes, una misa a tres coros de Philippe Rogier que no hemos podido identificar claramente en los inventarios¹⁶⁹², ya que algunos de los libros con diferentes autores no los especifican; unos meses más tarde el mismo músico cobró dos veces por copiar y reparar música, aunque no se adjunta memorial: en otro recibo sí se menciona la copia de motetes pero sin autor¹⁶⁹³. Puesto que Comes se llevó su música al marchar, de esta etapa no sabemos qué pudo componer.

1692 AD X: ACCV *Música* Recibo.

1693 AD X: ACCV *Música* Recibo nº55-56 y gasto menudo nº57.

5.6.6 Marcos Pérez, 1632-1662

Por lo que respecta a la música que fue copiada en este periodo, es relativamente cuantiosa: si analizamos de 1632 a 1643, fecha del fallecimiento de Comes, tenemos noticia primeramente de la copia de las nuevas danzas del Corpus, compuestas por Pedro S/J Herrera en 1633: este asunto lo trataremos en el capítulo 7. En 1635 se compraron tres *Magnificat* “para cantar en fiestas solemnes con música nueva”: consultando los inventarios más cercanos, de 1656, solamente hallamos dos *Magnificat* a tres coros, uno de Diego de Grado, que probablemente procede de su legado, y otro de Oliveira¹⁶⁹⁴ que procede del de Jayme Mas. Además de los polifonistas clásicos, en el inventario de 1656 hay cuatro *Magnificat*: uno *a 8* de Juan Marqués (1582-1658), dos *a 8* del valenciano Andrés Renart, uno *a 8* de Jusepe Llabrés —al que no hemos podido identificar—, otro *a 5* de un desconocido llamado Rubio¹⁶⁹⁵, y muy especialmente debemos mencionar el de Diego de Pontach (1603-1654) a 11 voces¹⁶⁹⁶. Quizá entre estos se encuentren los autores de los tres *Magnificat* de “música nueva”.

5.6.6.1 Retorno de la música de Comes al Colegio, 1641

En 1638 se copió una misa *super flumina* de Vicente García que no hemos localizado en los inventarios ni tampoco en el último catálogo realizado por José Climent y entre diciembre de 1639 y 1641 varios infantiles cobraron “...por copiar la música del coro que se renueva por estar rotos los papeles...”, entre los que había cinco salmos, dos misas a dos coros y un *Magnificat*: sorprende que el último de estos cuatro recibos¹⁶⁹⁷, hecho por Joan Romero, infantilillo capón y posteriormente capellán del Colegio¹⁶⁹⁸, eran “... tres salmos y una missa del maestro Comes todo para el servicio del coro...”, lo que contradice la afirmación de Climent y Piedra, completamente lógica por otra parte, de que la música de Comes no volvió al Colegio hasta después de fallecer, en 1643¹⁶⁹⁹.

1694 En el inventario de 1656 viene como Olivera. Climent transcribe como Antonio Oliveira. El legado de Jayme Mas está en el Inventario de 1625.

1695 No hemos encontrado datos. Hay un cantor con voz de tiple llamado Miguel Rubio en la Capilla del Pilar de Zaragoza entre 1600 y 1613. [Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza...* (1978) pág.143] pero no se puede establecer vínculo con el compositor del inventario. González Marín menciona a un tal Felipe Rubio como discípulo de García Velcaire en el *Diccionario de la Música Española...*: “Valga como ejemplo la carta que su discípulo y albacea, Felipe Rubio, dirigió al canónigo y arcediano de Guadalajara...” Luis Antonio González Marín: Voz “García Velcaire, Vicente” en *Diccionario de la Música Española...* Vol.5 (1999) pero sin indicación que nos pueda hacer pensar que fuera compositor.

1696 El magisterio de Diego de Pontac en la catedral de Granada, así como su obra, han sido estudiados por Pilar Ramos López en su tesis doctoral: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad de siglo XVII* (Granada: Diputación de Granada, 1994) 2 vols. Por otra parte, Antonio Ezquerro publicó previamente un estudio y edición musical de la música de este maestro aragonés conservada en el archivo de las catedrales zaragozanas: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1652), maestro de la Seo de Zaragoza. Obra polifónica conservada*. Transcripción y estudio de Antonio Ezquerro Esteban (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991).

1697 AD X: ACCV *Música* Recibos nº68-69-70-71.

1698 Ver AD IX Cuadro Infantillos nº57.

1699 *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1977) pág.146.

Por tanto y ni que fuere de manera subrepticia, la música de Comes volvió al Colegio antes de su fallecimiento. Consideramos que estas obras llegaron a nuestra capilla sin permiso del maestro, porque de nuevo en 1652 —antes del inventario de 1656 en que no hay ni una sola obra de Comes—, encontramos en el Gasto menudo: “A Francisco Castillo por dexar copiar el responsorio de *Odie Nobis* del Maestro Comes”, apunte al que sigue otro recibo nueve meses después, en 1653: “A Francisco Castillo ...por la copia de dos responsorios dos misas y un motete y seis manos depapel de prothocolo es a saber una missa de Navarro y lo demás de Comes loqual se hizo todo por orden del señor Vicario de Coro...”¹⁷⁰⁰. La obra de Comes, puesto que no se encuentra en el Inventario de 1656 —aunque sí estaba en el Colegio—, fue copiada de fuentes procedentes de la catedral pero obviamente sin permiso del maestro de capilla o el vicario de coro. En diciembre de 1654 se volvió a pagar a Castillo por “...precio de tres salmos y un motete...” y sigue abajo “Más por un motete resebí ocho reales”¹⁷⁰¹. Es del todo verosímil que se tratara de nuevo de música de Comes procedente de la catedral. Además, veremos al analizar los inventarios de 1656 que también entre los libros donados por Diego Vich en 1641 hay música de Comes.

5.6.6.2 Música de otros compositores en este periodo

Entre 1644 y 1656, además de la música de Comes y de ciertas reparaciones y nuevas copias de los *Gozos* y *Letanías*, se copió una misa de Garro, se compró un libro con seis misas de Rogier y se copió música para Domingo de Ramos y la misa de Francisco Navarro arriba citada. Además se compraron nueve libros de Sebastián López de Velasco. Además de haberse reparado el libro de los ministriles en 1644 —quizá se encuadernaran juntos los dos de 1625—, en 1651 se compró otro a un fraile del Remedio.¹⁷⁰² Fue en 1656 cuando —como explican Climent y Piedra—, se elaboró el segundo inventario de música, siendo copiado por Macià Mira¹⁷⁰³.

5.6.6.3 El Inventario de 1656

La primera reflexión antes de describir este documento, es que con la copia de música de Comes comprendemos que no toda la que se copiaba fue inventariada, quizá por haber sido adquirida por medios poco edificantes. También debemos señalar que el libro de misas de Rogier, la misa de *Garaus*, Garro en el recibo y la de Navarro, los libros de López de Velasco, así como un

1700 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo n°87 y recibo n°88. La negrita es nuestra.

1701 AD X: ACCV *Música* Recibo n°90.

1702 AD X: ACCV *Música* Nueva copia de los *Gozos*, *Recibos* y *gasto menudo* n°75-76/ *Reparaciones* de libros de coro, n°79-81-83-85-86-88/ *Reparación* y *encuadernación* del libro de ministriles n°73/ nueva copia de las *Letanías* n°74-84 / *Música* copiada mencionada arriba: ministriles, n°82 y diferentes compositores, n°74-77-80-88.

1703 “... que a Masián Mira mozo de coro se le den dies libras por una vez, attento a lo que ha trabajado en arreglar la música de coro y copiar algunos papeles según el inventario que de todos se ha hecho nuevamente.” José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (1977) pág.145. Ver AD IX Cuadro Infantillos n°85.

total de cuatro libros para los ministriles —aunque en este periodo hay un solo recibo y en el primer inventario aparecen dos—, aparecen anotados en éste de 1656¹⁷⁰⁴. Nos ha sorprendido que las misas de Garro y Navarro, así como el libro de Velasco, fueran inventariadas al final de las obras de Marcos Pérez, y no junto a los libros de canto de órgano: probablemente obraban en poder de Pérez y por ello se anotaron junto a sus papeles.

Otra cuestión —de interés no menor—, es cómo fue llegando al Colegio la música incluida en los inventarios y de la que no hay recibos de copia. El Colegio tenía sus copistas entre cantores, infantillos y músicos, que copiarían con frecuencia toda la música necesaria; pese a que algunas de las copias realizadas pudieron realizarse a la manera de sufragios —y por ello hay copias importantes, como la de la Pasión de Nasco que pudo hacerse junto a la de Juan Bautista Comes en 1679, pero no hay constancia de ello —, estamos en condiciones de asegurar a estas alturas de la investigación, que nada se hacía de manera totalmente gratuita, y ningún pago o regalo hecho por el Colegio dejaba de apuntarse en los libros de gastos o en el gasto menudo, donde por cierto ha aparecido mucha información sobre el tema que nos ocupa.

Como consecuencia de lo expuesto, pensamos que mucha música fue más bien donada por personas afines al Colegio, como es el caso de Diego Vich¹⁷⁰⁵: este noble valenciano legó en 1641¹⁷⁰⁶ una considerable colección de música, consistente en ocho libros, que figuran en el inventario y aún existen, con una variada presencia de compositores:

- Volumen impreso en Roma en 1570. Laudas, motetes y salmos de Giovanni Animuccia. A 3-4-5 y 8 voces¹⁷⁰⁷.
- Volumen manuscrito con obras de diferentes autores: Gay, Guerrero, Robledo, Ginés Pérez, Phinot, Lasso, Company, Zorita, Palestrina, Naterni, Vecchi, Navarro, Clemens non Papa, Ruffo, Comes, Rogier, Tarín, Pujol y Ghersem, a 5-6-7 y 8 voces¹⁷⁰⁸.
- Un volumen publicado en Venecia en 1589 con motetes de Guerrero.

1704 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) todo en págs.221 y 225.

1705 “Ocho libros de Motetes que dio Don Diego de Vique” José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág. 226. En el original es nombrado Diego Vique.

Diego Vique: Diego Vich, último caballero de la saga nobiliaria Vich. Era bisnieto de Jerónimo Vich, conocido en Valencia con el sobrenombre de *Embajador Vich*, por haber ostentado este cargo ante la Santa Sede entre 1507 y 1521, primero para Fernando el Católico y después para Carlos I. A su regreso a Valencia hizo construir un palacio en la calle que actualmente lleva su nombre (el primer indicio documental data de 1527); fue planeado al estilo italiano, como podemos ver en el patio, único elemento que se conserva aún y ha sido ubicado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de esta ciudad.

1706 En la portada se anotó: “Don Diego Vique sirvió al Colegio de Corpus Christi con estos libros, a 27 de setiembre 1641” Se puede consultar el contenido de los libros en José Climent: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana II*. Colegio de Corpus Christi Patriarca (1984) pág.27 Originalmente eran ocho libros, pero en la actualidad parece que son cinco cuadernos en los que se ha reagrupado la colección original.

1707 *Ibid.* págs. 27 a 29.

1708 *Ibid.* págs. 38 a 42.

- Un volumen publicado en Venecia en 1589 con sus *Canciones y Villanescas Espirituales*.
- Un volumen publicado en Venecia en 1589 con una colección de salmos y fabordones para los ocho tonos de Ludovico Viadana¹⁷⁰⁹.

Estos volúmenes fueron encuadernados de nuevo, tal y como explica Rosa Isusi: “Algunos volúmenes impresos son facticios, es decir, contienen varias obras diferentes que fueron encuadernadas juntas posteriormente: por ejemplo el que contiene obras de Francisco Guerrero, como su segundo libro de motetes y sus *Canciones y Villanescas espirituales* (1589), además de un libro de salmos de Ludovico Viadana...”¹⁷¹⁰. También algunos capellanes legaron música al Colegio, como es el caso de Jayme Mas y Bartholomé Blasco y los propios maestros dejaron en el Colegio sus composiciones y quizá las de otros compositores que hubieran conseguido por sus propios medios.

Comparando los dos inventarios realizados, el de 1656 mejora sensiblemente: en primer lugar se incluyen los libros de canto llano, cosa que no se hizo en 1625, y se apuntan aparte y seguidamente los libros de misas. Le siguen los libros de canto de órgano; algunas de las obras inventariadas en 1625 desaparecen en el de 1656, y no son pequeñeces: un libro de fabordones y *Magnificats* de Robledo, cinco libros de Nicasio Zorita, cuatro libros de Orlando di Lasso, y siete libros de misas de Morales. También desaparece una de las dos misas de Miguel Tarín, maestro de cantar las danzas a principio de siglo. Parece lógico pues, que la conservación del archivo preocupara sobremanera a los colegiales perpetuos. Veremos con el final de la interinidad de Marcos Pérez un intento de perfeccionar el sistema de archivo.

Tras la colección de libros, se anotó la música en papeles de diferentes compositores. Pujol y Oliveira aparecen con más obras enumeradas que en 1625: aunque también pudieron hacerse nuevas adquisiciones, quizás algunas en el primer inventario quedaron circunscritas a “un cartapacio”; de éstas solo parece conservarse copia de un *Dixit Dominus* de Pujol¹⁷¹¹. Otros papeles que ya estaban en 1625 corresponden a La Rue.

Finalmente, se anotaron diversas adquisiciones de música manuscrita en papeles, de las que no constan recibos de copia: se trata mayoritariamente de compositores desconocidos o poco conocidos, que colegimos serían locales, quizá conocidos del Colegio y del propio Marcos Pérez, con quien quizá intercambiaran música. Veamos los que aún hoy nos son conocidos:

- Fray Joan Marqués¹⁷¹²: catorce obras.
- Pedro Segarra¹⁷¹³ y Raymundo Sesse¹⁷¹⁴: una obra cada uno.

1709 *Ibíd.* Para estos tres volúmenes págs. 49 a 54.

1710 Rosa Isusi Fagoaga: *Renovadas armonías, música restaurada*. Estudios e intervenciones del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y del Instituto Valenciano de la Música en el archivo de música del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Exposición en el cuarto centenario del fallecimiento de Juan de Ribera (1532-1611) (Valencia: UV/GVA, 2011) pág.2.

1711 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) pág.674.

1712 Marqués, Juan / March, Joan (Tarragona 1582- Montserrat 1658) Monje del monasterio benedictino de Montserrat. No se conservan estas obras. Josep M^a Llorens Cisteró: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999) Vol.7.

1713 Segarra, Pedro (Alcira ca. 1600 - + después de 1656) No se conserva esta obra. José Climent Barber: *Diccionario de la Música Española...* (1999) Vol. 9.

1714 Sesé [Sese,Sesse], Raimundo (¿? – 1648) Se conserva copia de la obra, un *Confitebor Tibi* a 8. José Climent:

Una mayoría, no obstante, han caído en el olvido:

- Andrés Renart, cuyo apellido reconoce a una saga de músicos valencianos pero del que no tenemos información.
- Jusepe Llabrés: seis obras.
- Fray Buades: un motete.
- Corts: una Lamentación.
- Crespo: un Nunc Dimitis.
- Fray Vicente Carloi: tres obras. No se conservan las obras de ninguno de estos músicos.

Curiosamente aparecen músicos de anteriores generaciones que no estuvieron presentes durante los primeros años de la fundación: dos obras de Mateo Romero, una de Felice Anerio, y por fin algunos compositores prestigiosos de pleno siglo XVII: tres obras de Carlos Patiño¹⁷¹⁵, el *Magnificat* de Diego de Pontach¹⁷¹⁶ que no se conservan hoy, y lo que probablemente sea el legado de Diego de Grado, con un total de dieciocho obras de las que se aún se conserva un *Beatus Vir a 8*¹⁷¹⁷, así como todo aquello que Marcos Pérez había compuesto hasta la fecha, veintiocho obras, también desaparecidas hoy.

5.6.6.4 Estilo de la música presente en los inventarios del siglo XVII

Por lo que respecta al estilo compositivo, factura coral, presencia de instrumentos y acompañamientos, pese a que el inventario es parco en explicaciones, podemos resaltar algunos aspectos de la música adquirida, donada, copiada o compuesta para la capilla:

1. Predominio claro de la policoralidad: aunque la música de los polifonistas clásicos obviamente presenta disposiciones corales a 4, 5, 6 y 8 voces, en el apartado correspondiente a la música en papeles encontramos a los autores ya presentes en 1625, cuya música es predominantemente a ocho voces, con excepciones contadas a doce voces o similar. En 1656, en un total de cinco ocasiones hay obras a diez voces, en tres ocasiones a once voces, en catorce ocasiones a doce voces, y en tres casos son obras a dieciséis voces: por tanto el cambio es paulatino y no excesivamente atrevido. Además, veremos en el apartado correspondiente a las festividades en el Colegio, cómo ocasionalmente, la distribución de voces e instrumentos por coros incorpora a la tradicional de 8 y/o 12 voces SSAT/SATB SATB, coros de dos o tres voces solistas y agrupaciones de configuración exclusivamente instrumental: así, dieciséis voces podría

Fondos Musicales de la Región Valenciana II (1984) pág.743.

1715 Patiño, Carlos: (Cuenca, 1600- Madrid, 1675) Lothar Siemens Hernández: *Diccionario de la Música Española...* (1999) Vol. 8.

1716 Pontac, Diego de (Loarre, 1603 – Madrid, 1654) Pilar Ramos López: *Diccionario de la Música Española...* (1999) Vol.8.

1717 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) pág. 365 nº 2265.

perfectamente corresponder con cinco coros, cuatro a doce voces y uno a cuatro, siendo mixtos voces/instrumentos, o exclusivamente vocales o instrumentales.

2. En lo referente a acompañamientos, la música inventariada no los lleva especificados, lo que produce cierto desasosiego, a la vista de la buena cantidad que después del fallecimiento de Marcos Pérez se copió: ¿cuándo comenzaron a realizar los acompañamientos de su música los propios compositores? En 1656 solamente hay tres obras inventariadas con sus acompañamientos: un motete *Jubilemus Ei* a 8 de fray Joan Marqués, una *prosa al Santísimo* a 8 y un salmo *Cum Invocarem* a 8, estas dos últimas obras de Diego de Grado. Greta Olson ofrece una información que puede servir aquí de respuesta, en su edición de las misas de Juan Bautista Comes:

“La función de los instrumentos acompañantes es más difícil de definir con precisión. Las partes de continuo (en realidad, partes de *basso seguente*) existe para muchas de las misas, pero ninguna parece la caligrafía del compositor. De hecho, la caligrafía usada en estas partes presenta absolutamente ninguna relación con la mano que copió las partes vocales y a menudo tiene rasgos asociados con el XVII tardío o principios de siglo XVIII¹⁷¹⁸

Por tanto, y como veremos a medida que avanza el siglo, en el Colegio se realizaron numerosos acompañamientos para música que originalmente no los tenía escritos.

3. Muchas de las obras inventariadas no reflejan las indicaciones instrumentales que sí pueden encontrarse en algunas ocasiones en la propia partitura. Una vez finalice el nuevo proceso de catalogación quizá podamos encontrar más casos. Si nos atenemos al inventario de 1656, la obra quizá más antigua —por proceder del de 1625—, es un salmo *Dixit Dominus* a 8 de Diego de Grado *con instrumentos*, aunque no indica cuales. Seguidamente hay un verso de los salmos *Esto mihi in Deum*, *Non accedet* y *Filii hominum*, los tres con vihuelas, de Marcos Pérez: aunque en el periodo a que se circunscriben —1632-1656 —, no hay constancia de músicos que tocan la vihuela en el Colegio. En la cuaresma de 1655 y 1656 se pagó a Vicente Úbeda por tocar todos los jueves y en el recibo él mismo firmó “... por el ejercicio de los instrumentos que en ellos exercido...”¹⁷¹⁹, que podría corresponder a la interpretación de estos versos con vihuela. También algún capellán pudo colaborar tocándola, pero no hay constancia documental.

1718 “The role of accompanying instruments is more difficult to define precisely. Continuo parts (in reality, *basso seguente* parts) exist for many of the masses, but none seem to be in the hand of the composer. In fact, the hand used in these parts bears virtually no relationship to that which copied the vocal parts and often has traits associated with the late seventeenth or early eighteenth century.” Juan Bautista Comes: *Masses*, edited by Greta J. Olson 2 vols. (Madison: A-R editions, 1999) Notes on performance pág. XIV. La traducción es nuestra.

1719 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 21-abr-1656, 6 libras. El año anterior cobró 6 libras Vicente Úbeda era capellán de la Seo, donde tocaba la corneta y como se ve, otros instrumentos. En 1657 entró como capellán en el Colegio su hermano Francisco Úbeda y entre las condiciones consta la obligación de tocar diversos instrumentos, como consta también en el nombramiento del tercer miembro de la saga, Gaspar, en 1664 [AD VIII Cuadro *Ministriles* II y cuadros cap. 4].

5.6.7 Deterioro de los libros de coro y reparación de los mismos

A partir de 1656 y hasta 1677, —por tanto el último periodo de Marcos Pérez, que falleció en 1662, durante el magisterio de José Hinojosa, entre 1662 y 1673 y el de Antonio Ortells entre 1674 y mayo de 1677 —, son numerosos los recibos de reparación y nueva encuadernación de los libros del coro: obviamente debían estar ya deteriorados, pues una gran parte de la colección había sido adquirida hacía ya más de cincuenta años. Obsérvese en el AD X: ACCV *Música*, la cantidad de reparaciones que tienen lugar en estos años¹⁷²⁰.

En cuanto a los copistas, cabe nombrar a los infantes Joan Romero y Atanasio Cases, el capellán Gerónimo Espinosa, así como los desconocidos Jaime Pellicer y Jusepe Gomar; Macià Mira, mozo de coro que elaboró el inventario de 1656, el ministril Francisco Castillo, que proporcionó música de Comes y finalmente el primer Ortells de la casa, llamado Jusepe, en 1659. Por lo que respecta a los librereros, el más frecuente es Agustín Bonilla, pero podemos nombrar también a Jusepe Estrada, Matheu Regil y Francisco Duarte.

5.6.8 Copia y adquisición de música nueva durante los magisterios de José Hinojosa, 28-sep-1662/ 30-dic-1673 y Antonio Ortells 1-feb-1674/ mayo 1677

La etapa de Hinojosa deja más que otra cosa —su legado lo veremos después—, documentos de la reparación de múltiples libros de coro, así como el añadido de nuevos santos y oraciones en los mismos: “A Fray Jaime Juan de Liñán Comendador de San Pedro Nolasco por escribir las Antífonas del oficio del nombre de María para Vísperas y Horas...” y unos años más tarde, siendo ya maestro Ortells “...por haver escrito y puesto en solfa Vísperas y Missa del oficio del Arcángel San Rafael”¹⁷²¹.

El día del ingreso de Ortells, 1 de febrero de 1674, el arpista Eustaquio Sarrió cobró por copiar una misa “...para el servicio del Coro, la qual es del Maestro Monjiu, Maestro de Segorbe”¹⁷²². De nuevo nos preguntamos si ésta se hizo con permiso del compositor o el propio Sarrió la ofreció personalmente. Creemos que esta misa se corresponde con la inventariada en 1675, a 8 y de quinto tono: aún se conserva en el archivo del Colegio, con “dos acompañamientos iguales” —evidentemente uno para órgano y otro para arpa —, y otro acompañamiento posterior, según indica Climent en do y no en fa como el resto¹⁷²³. Otros frailes cobraron por “escribir y poner en solfa” diversos oficios en canto llano: todavía en este periodo, fray Tomás Montiel escribió las Vísperas de los Ángeles Custodios¹⁷²⁴.

1720 AD X: ACCV *Música* Recibos y Gasto menudo nº 93-94-99-100-102-103-106-107-108-109-114-115-117-118-119-120-121-124-125-126-128-131-133.

1721 AD X: ACCV *Música* Recibo nº129-135.

1722 AD X: ACCV *Música* Recibo nº134. Monchiu opositó en 1677 a la plaza de maestro que ganó Aniceto Baylón.

1723 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág.229 y José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana* II (1984) pág. 510 nº 3401. La distribución de voces es la típica de la época SSAT-SATB.

1724 AD X: ACCV *Música* Recibo nº136.

5.6.8.1 El Inventario de 1675¹⁷²⁵

Este inventario, realizado mientras Antonio Ortells era maestro de capilla, incluye muchos de los libros anotados en 1656: comienza con la copia exacta del registro de los libros de canto llano y los libros de misas de 1656, seguidos también de los libros de canto de órgano. En estos últimos vemos también la reproducción de muchos de los libros que ya existían en 1625 y 1656, aunque faltan algunos, como una misa de Palestrina a 8 en ocho cuadernos, dos misas de La Rue —Laroy en el inventario—, junto a algunos versos sueltos y cinco libros de “varios autores”, manuscritos e impresos, que quizá simplemente acabaron en otra encuadernación, perdidos o hurtados.

Seguidamente encontramos una importante colección de 56 obras del maestro José Hinojosa, fallecido en 1673, que consiste en salmos, motetes, cánticos, misas, lamentaciones y alguna prosa, mayoritariamente a 12, pero también a 7, 8, 10, 11, 14 y 16 voces. Entre ellas hay una de Bargaes, de quien no podemos ofrecer información, aunque se trata de un apellido catalán común en tierras valencianas¹⁷²⁶. También hay una *Lamentación* a 10 de segundo tono del músico aragonés Sebastián Romero¹⁷²⁷. En tres piezas para Vísperas y Completas, un *Magnificat* a 14, un *Cum Invocarem* a 12, ambos de octavo tono y un *Nunc Dimittis* a 12 de segundo tono, se indica *con chirimías* o *por término de chirimías*, siendo las únicas alusiones a instrumentos entre la música de este maestro, lo que obviamente no significa que otras no los incluyeran.

Tras la música de Hinojosa se apuntó aquella que Ortells había aportado a la capilla y que tal y como se indica, se llevó al marchar en 1677: un total de 25 obras todas a 10, 11 y 12 voces, aunque no con mayor número de voces; este detalle es relevante para comprender la realidad de la capilla musical del Colegio, pues una obra a diez voces podía muy bien corresponderse con tres coros, en una distribución heterogénea y ya propia del pleno Barroco. Al mismo tiempo nos permite visualizar una formación vocal e instrumental cotidiana —en festividades muy señaladas se podía reclutar a más músicos—, de medianas dimensiones pero muy eficiente. De la música de Ortells se constata entre otras cosas, la importancia de la música para la Semana Santa, con dos *Lamentaciones* a diez y doce voces y un *Miserere* solemne a doce. También escribió una secuencia de Pentecostés *Veni Sancte Spiritus* a once y varios *Nunc Dimittis*, *Cum Invocarem*, *Qui Habitat* y otros salmos y motetes a once y doce voces para las Completas solemnes de los jueves y Corpus Christi, así como dos *Dixit Dominus* para Vísperas de primera clase, también a doce voces.

1725 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) págs.225-233.

1726 Puede que se trate de Bargaes, alguna de cuyas obras aparece en el inventario de la catedral de Valencia de 1618, de quien se conservan dos obras en la Biblioteca de Catalunya. Javier Garbayo: *Diccionario de la Música Española...* Vol.2 (1999) También hay varias obras suyas mencionadas en la Tesis doctoral de Josep Maria Salisi i Clos: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII*. (Les antifones marianes majors de l’M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya), volum I (2012) págs. 893, 1040, 1050, 1166. Se trata concretamente de dos Salves a seis voces en latín y romance.

1727 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) págs. 226-227.

Seguidamente hay una colección de veinticuatro obras donada por Bartholomé Blasco¹⁷²⁸ en 1675 siendo maestro Antonio Ortells, que consiste en motetes, himnos, salmos, Salves y una prosa a la Resurrección de Marcelo Settimio. Los compositores son tanto valencianos como del resto de la península: Capitán y Victoria, Romero, Gargallo, Babán, Aguilar, Vargas, Monchiu¹⁷²⁹, Jacinto de Mesa, Vicente García, Patiño, Veana y Planelles, éste último desconocido¹⁷³⁰. Un total de once obras están escritas a ocho voces, mientras que nueve lo están a cuatro, dos a seis voces, una a diez y una a catorce, esta última de Babán.

Le siguen —parece que procedentes de la misma donación—, cinco cuadernos de música para Vísperas, todos a ocho voces y de compositores ya aparecidos en este inventario y los anteriores: el primer cuaderno de Monchiu, el segundo con piezas de Monserrat¹⁷³¹, Francisco Navarro, Cristóbal Galán y Comes, el tercero con piezas de Veana, Vicente García, Britos y Francisco Navarro, el cuarto todo música de Babán y el quinto todo de Monchiu. Finalmente hay un conjunto de misas a ocho voces con indicación del tono correspondiente, también de Babán, Monchiu, Comes y Urbán de Vargas, y un salmo *In Exitu Israel* de Patiño que Blasco dejó en borrador “...por si acaso se perdiera el original el qual dexa al Colegio en su último testamento; se halle en el Archivo el borrador para copiarle por ser obra de mucha estimación...”¹⁷³². Puesto que Blasco no desapareció hasta 1686, ignoramos la razón de tan temprana donación.

El último tercio del inventario se desliza hacia el caos organizativo, si bien hay cuatro colecciones diferenciadas por compositores¹⁷³³: cuatro salmos de Gracián Babán a 10, 12 y 13 voces, veintidós obras de Comes, entre salmos y motetes, una salve, un *Magnificat*, una secuencia de resurrección, *Victimae Paschali Laudes*, una misa, —recordemos que se había copiado una en 1641 y otra en 1653—, y lo que parecen varios *Alleluias* por ser mencionados en plural; dieciséis de estas obras son a 8 voces, seis a 12, una a 9 y una a 11. De nuevo encontramos a Bargues, (quizá Bargués) como ya hemos visto, con una importante colección: un total de ocho piezas con indicación de su tono, entre las que hay dos misas, una a 14 voces y otra de *Requiem* a 8, una Lamentación a 11 y el resto salmos a 12 excepto uno a 9 voces: hay indicación instrumental en el *Cum Invocarem* a 12, “por término de chirimías” y en el *Nunc Dimittis* a 12, “de bajoncillos”.

1728 Ver AD VII Cuadro Tiples 1648-1706. Bartholomé Blasco fue capellán segundo de la capilla con voz de tiple desde 1652 a 1658, en que pasó a capellanía primera sin salario hasta desaparecer en 1686.

1729 Monchiu, Miguel (Huesca? ca. 1640 - Segorbe 28-III-1684) Opositó a maestro en 1662.

1730 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) págs. 228-229.

1731 Monserrate, Andrés de (Codalet, Francia, 2ª mitad del XVI - + siglo XVII) O podría ser Roque Monserrat: presbítero maestro de capilla de la catedral de Orihuela en sustitución de Jerónimo Comes desde 1676 hasta 1691. También opositó a maestro de capilla del Patriarca: AD VI *LiNo* fol.62v y los cuatro siguientes folios que están sin numerar.

1732 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) pág.229. Climent ha transcrito 1679. Pensamos que no es un 9 sino un 5, además de que tras dicho legado se anotó la revisión del año 1678, por tanto tras el legado de 1675.

1733 *Ibíd.* págs.231-232.

Tras estos compositores, aparecen trece obras de Marcos Pérez: se observa que en 1656 se anotaron un total de veinte, de las que en 1675 han desaparecido 18, quedando unos versos del salmo *Cum Invocarem* a 11 y un *Laetatus Sum* a 8. Otras once obras son por tanto, posteriores al inventario de 1656 y pertenecerían obviamente a su legado. Aun así parece que la mayor parte de sus composiciones quedaron fuera de uso en la capilla y acabaron perdiéndose, incluyendo algunas interesantes, acompañadas por vihuelas, y dos salmos a 16 voces.

El inventario de 1675 finaliza con una miscelánea de compositores que ya hemos mencionado y de los que en algunos casos se han perdido obras que había en el de 1656. En dicha sección, denominada “Música de diferentes Maestros”, hay anotadas un total de setenta y cinco piezas, algunas sin indicación de autor: de ellas, cuarenta y tres son posteriores a 1656, pues no aparecen en dicho inventario, mientras que veinticinco ya estaban, —cuatro de ellas aparecen ya en el inventario de 1625—, además de un *Qui Habitat* de Patiño que aparece anotado a doce voces en 1656 y a trece en 1675. Las diez restante son nuevas, o sin autor conocido.

Tras esta última sección, sigue la anotación de las obras de Aniceto Baylón: entendemos que corresponden ya a su magisterio y a la revisión de este mismo inventario en 1678¹⁷³⁴, aunque no se indica. Finalmente, aparecen las obras de los opositores al magisterio que ganó Baylón¹⁷³⁵, como colegimos por la anotación “Oposición” a la izquierda del título que también es muy descriptivo, —“Obras del Magisterio que se proveyó en Baylón” —, y que son precisamente las piezas con que cada uno de ellos defendió el puesto: se trata de un motete *Congratulamini* a cinco voces y un salmo *Ecce nunch* a 12, mencionados con Escorihuela como autor, mientras que del resto de músicos dice: *Lo propio de Guinovart, Lo propio de Veana, Lo propio de Baylón*¹⁷³⁶.

Ambas composiciones quedaron analizadas por el único examinador de aquella oposición, Luis Vicente Gargallo, que era entonces maestro de la seo barcelonesa: se pueden consultar las interesantísimas actas íntegras en el artículo de Piedra ya mencionado en el capítulo IV¹⁷³⁷. Hemos revisado el catálogo de la música del Colegio de José Climent, y comprobamos con satisfacción que aún se conservan en él más o menos completas, casi todas las piezas de examen de Escorihuela, Guinovart, Veana y Baylón. Por lo que respecta al salmo *Ecce nunch*, el musicólogo señala que las doce voces se corresponden con cuatro coros SS-AT-SATB-SATB¹⁷³⁸.

1734 Al final del inventario se escribió: “Toda la música contenida en este libro inventariada en 25 de Mayo 1675 se bolvió a inventariar en el año 1678 y quedose con la llave el Vicario de Coro por determinación del Colegio y constó quedar toda en el almarío del Vestuario = menos la de Ortells que se la llevó quando pasó a la Seo =”, José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) en AM vol. 21 pág.233.

1735 AD VI: ACCV *LiNo* fol. 67r, edictos de 1-jul-1677) Opositan Mathias Veana, Isidro Escorihuela, Onofre Guinovart y el propio Baylón.

1736 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) pág. 233.

1737 Joaquín Piedra: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)” en AM n°23 (1968) págs.80 a 83 incluidas. El documento original es ACCV, *Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes, informes, etc.* I-6-8-89: “Exámenes del Maestro de Capilla del Colegio de Corpus Christi de Valencia.”

1738 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) Escorihuela, n°s 1737 completo-1738 incompleto pág.299. *Congratulamini* con acompañamiento que se conserva /Guinovart n°s 2465-2466 ambos completos pág. 390/Veana, solo el *Ecce Nunch* a 12 incompleto,n° 5738 pág.800: Climent da como fecha 1671

5.6.9 El magisterio de Aniceto Baylón 14-oct-1677/ 2-dic-1684

En lo referente a la copia de música, tras la llegada de Baylón un fraile llamado Joseph Trobat, copió la misa de san Ignacio de Loyola, las antífonas de primeras y segundas Vísperas, y parte del introito de la misa del oficio de la Virgen del Carmen. Él mismo en otro recibo, cobró por copiar el resto de dicha misa¹⁷³⁹. Ello representa una continuidad necesaria en el ámbito de la liturgia, y evidencia la constante actualización del programa reformista tridentino, que no sólo permanecía vivo, sino que facilitó, ya muy entrado el siglo XVII, cambios de calado a lo largo de estos años: éstos se pueden percibir también en la práctica musical —y sobre todo aun pareciendo una contradicción que pesó siempre al alto clero—, en el éxito definitivo de la música religiosa en lengua romance, que tomó carta de naturaleza en todas las sedes catedralicias hispanas. También se observa en esta música el predominio de las texturas homófonas, la melodía acompañada con sus bajos *seguentes* y posteriormente continuos, las disposiciones policorales con coros exclusivamente instrumentales en el lugar de las voces y coros de formación variable, algunos simplemente con solistas de tesitura SA, ST y AT. El Colegio no fue ajeno a estas novedades, aunque en nuestra capilla se evitó la música en lengua romance, quizá con algunas poquísimas excepciones.

Volviendo al magisterio de Baylón, es de interés mencionar aquí que en marzo de 1678 se pagó por copiar y posiblemente ampliar las anotaciones de la *Consueta*¹⁷⁴⁰. Por otra parte, si observamos el AD X: ACCV *Música*, parece evidente que pasó unos meses trabando conocimiento con la capilla, para seguidamente revisar el archivo de música con detenimiento y actualizar el inventario de 1675, tras lo que emprendió la tarea a partir de agosto de 1678 de “...trasladar las obras del Maestro Hinojosa”¹⁷⁴¹: ésta fue encomendada al mozo de coro Gregorio Pérez, capón que previamente había sido infante. Puesto que no hay memoria de lo copiado, ignoramos si se trató obras existentes en mal estado, o si eran obras del legado de Hinojosa en borradores que hubieran quedado sin pasar a papeles.

Como veremos a continuación, con seguridad muchas de estas copias corresponden a una parte de la música de Hinojosa y otros compositores inventariada en 1675, y responde a una nueva forma de organización del archivo: en diciembre de 1679 se comenzó —mejor decir que se continuó tras los trabajos de marzo de 1678—, a copiar la música que había en el archivo, de Hinojosa sobre todo, pero también de otros compositores. Es interesante el encabezamiento de la factura y el memorial de las obras, pues pone en evidencia un cambio metodológico en

pero pensamos que se trata de 1677, fecha de la oposición, pues la grafía del 7 era muy similar a la del 1 en aquella época/Baylón, sólo el *Ecce nunch* completo, nº759 pág.176.

1739 AD X: ACCV *Música* Recibos nº-143-145.

1740 AD X: ACCV Gasto menudo 24-mar-1678.

1741 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo nº148-149-150-151-152. En el pago a Gregorio Pérez no se indica que copió la música de Hinojosa, pero parece evidente que lo hizo, puesto que antes se compró papel y plumas. Ver AD IX Cuadro Infantillos nº150.

la conservación de los *papeles de música*, no solo para evitar los robos, sino también para su buena preservación:

“... pagué a Mosén Francisco Matheu doçe libras catorce sueldos y seis dineros por diferentes obras del Maestro Hinojosa y de otros maestros que por orden del Colegio acopiado, como consta por la memoria de retro, cuyas copias quedan para servicio del Colegio, digo de la Capilla a cargo del Maestro Baylón, y los originales quedan en este Archivo...”¹⁷⁴²

Vemos así que el maestro ordenó la copia de todo aquello que, siendo propiedad del Colegio, era susceptible de ser arrebatado o copiado sin permiso, como el propio Colegio hizo con poco recato, o simplemente para poder guardar copia y así renovar las deterioradas por el uso. Esta práctica no parece ajena al resto de las sedes hispánicas, pues es mencionada por Antonio Ezquerro:

“Copias *“de archivo”*. Se trata de copias manuscritas de buena calidad, “sacadas” expresamente para ser custodiadas y bien conservadas en el archivo de música catedralicio, por la importancia de las composiciones anotadas, con vistas a que dichas copias sirvieran como modelo para, a su vez, sacar otras copias más prácticas y no necesariamente tan cuidadas, para su uso frecuente.”¹⁷⁴³

Como se desprende de la revisión de los inventarios y comparados con los recibos, entre los años 1679 y 1681 el propio Francisco Matheu y el antiguo infantilillo Pedro Ríos¹⁷⁴⁴, —ya un hombre mayor—, copian para el archivo multitud de papeles que se encontraban en el archivo, con el mismo objetivo mencionado para la copia de 1679¹⁷⁴⁵. También dicho año se copió y encuadernó de nuevo la Pasión de Viernes Santo, de Juan Bautista Comes, y en 1680 se encuadernaron de nuevo sus Gozos¹⁷⁴⁶.

Tras un paréntesis, en 1685 el infantilillo y mozo de coro Francisco Muñoz¹⁷⁴⁷ copió un *Magnificat* a 12, del que no se menciona autor, pero por primera vez se incluye la mención a dos acompañamientos, lo que vuelve a suceder en 1686 con música de Hinojosa a 11 y 12 con dos acompañamientos y de Baylón a 8 con un acompañamiento¹⁷⁴⁸. Además, en esas fechas y hasta 1685, Macià o Mathías Noguera prosigue la incorporación de nuevos oficios al santoral y libros de coro —santa Margarita, la Virgen de la Merced y Santa Liberata Virgen y Mártir—, se copian nuevos versículos al de la Virgen del Carmen y música para santos “nuevamente

1742 AD X: ACCV *Música* Carta de pago nº159, 28-dic-1679.

1743 Antonio Ezquerro Esteban: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Proceso de intercambio entre lo culto y lo popular”, en AM vol. 56 (2001).

1744 AD IX Cuadro Infantilillos nº55. Fue infantilillo entre 1634 y 1636.

1745 Un ejemplo muy claro se encuentra por ejemplo en el apunte nº168 de 20-ago-1680, cuya memoria refleja la copia de música de diferentes autores que se encuentra también en el inventario de 1675.

1746 AD X: ACCV *Música* Recibo nº169. En los números 163-164-167 se puede comprobar que en aquella época se repararon también los atriles —facistoles—, de las Salves solemnes.

1747 AD IX Cuadro Infantilillos nº163.

1748 AD X: ACCV *Música* cartas de pago nº168-170-173-187-188-189.

concedidos”, así como de los mártires Justo y Pastor¹⁷⁴⁹. Al mismo tiempo Agustín Bonilla repara y encuaderna nuevamente los libros de manera constante, incluyendo el libro “dicho de los ministriles”, quizá un tomo que recogió los libros adquiridos a lo largo del siglo¹⁷⁵⁰.

Nos han llamado la atención un apunte de 1679: “... a mosén Francisco Matheu porhaver copiado el Te Lucis por orden del Colegio para el Duque de Veragua Virey de Valencia”¹⁷⁵¹. Con el fallecimiento de Aniceto Baylón, el 2 de diciembre de 1684, dos capellanes hubieron de ejercer como maestros: Pedro Oliver, entre enero 1685 y julio 1685 y Valeriano Rendón, entre julio 1685 y julio 1686. Con Pedro Oliver como interino encontramos otro apunte interesante: “A Damián Vidal por sinco missales en papel impresión de Antuerpía [Antwerp=Amberes] para servizio dela Igllesia de este Colegio”¹⁷⁵². Recordemos que tras el Concilio de Trento el rey Felipe II se reservó los derechos de edición de los libros de canto, misales y Breviario, defendiendo ante Pio V la idiosincrasia propia de la tradición hispánica: precisamente la primera edición del nuevo Breviario para España, de 1570, fue encargada al editor Plantino, de Amberes; más de un siglo después, esta ciudad seguía abasteciendo nuestras sedes catedralicias con sus ediciones litúrgicas.

Continuando del trabajo de copia y reparación de libros música iniciado con Baylón, durante las interinidades se escriben himnos a santa Martina, santa Teresa, san Hermenegildo y san Venancio, se siguen incluyendo nuevos rezos en los libros del coro y se copian gran cantidad de papeles de Hinojosa, con sus respectivos acompañamientos¹⁷⁵³.

5.6.10 Máximo Ríos: 4-jul-1686/ 14-jun-1705

Prosigue con el nuevo maestro de capilla la reparación de los libros del coro, e incluso se intensifica: además, se sigue copiando música para nuevos santos y festividades, cuyas hojas se cosen en los libros de coro. Además de los libros de salmos y misas, se menciona la reparación del libro de *los Benedicamus* y el de *las Missas de Requiem*, y se manda encuadernar la *Consueta*¹⁷⁵⁴. El copista Agustín de Bonilla fue cobrando estos trabajos que quedaban apuntados en el gasto menudo; sin embargo en diciembre de 1691 finalizó otro de mayores proporciones, cobrando 26 libras con 16 sueldos “...por encuadernar y hazer el lomo de becerro y latón de

1749 AD X: ACCV *Música* Recibos y gasto menudo nº161-165-166-175-176-177-178-179.

1750 AD X: ACCV *Música* Recibos y gasto menudo nº160-162-169-171-175-176-177-180-181-183.

1751 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo nº154. Este virrey fue destituido por los graves desafueros que cometió, pues se indispuso no sólo con la Iglesia, sino también con la nobleza local y la Ciudad. Véase cap. IV págs.12 y 13

1752 AD X: ACCV *Música* Carta de pago nº188, 31-dic-1685. Los corchetes son nuestros.

1753 AD X: ACCV *Música* Recibos y gasto menudo nº 184-185-186-187 (este es un *Magnificat* a 12 con dos acompañamientos pero no se indica autor)-189-190.

1754 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo nº196-197-198-199-200-201 y el 202 consiste en dos oraciones respectivamente a san Luis Beltrán y a san Anselmo para sacristía y coro: realmente ignoramos si llevaban música.

doze libros de coro...”¹⁷⁵⁵, cuya carta de pago es acompañada por un memorial muy interesante para la datación de los que aún se conservan en el archivo actualmente. Unos meses después arregló “...el libro de Coro que es el común de Missas cantadas...” y otros libros, mientras el carmelita fray Pedro Verdú copiaba oficios y misa *nuevamente concedidos* de san Felipe Neri y santa Eulalia Virgen y mártir¹⁷⁵⁶. Tras un paréntesis, en 1694 se retoma la reparación de libros diversos, y entre ellos los del coro: Agustín de Bonilla desaparece en julio de 1696¹⁷⁵⁷, dando paso a Francisco Vidal¹⁷⁵⁸, mencionado como librero; a partir de 1700 parece que estas tareas se reducen, tras años de intensa actividad, como ya hemos visto.

También el maestro Ríos hace uso de la metodología inaugurada por Baylón: se mantiene la copia de la música del archivo, siendo la de los acompañamientos, ya mencionados en 1685 y 1686, la que toma carta de naturaleza entre dicho año y 1705. En ocasiones —véanse los recibos nº192-194-208-224 del AD X *Música* —, se trata de varios acompañamientos sueltos de diferentes obras. Aquí surge la cuestión de si ya existían previamente o fueron escritos por el maestro para uso de la capilla: esta segunda opción parece verosímil, ya que si se hubiera tratado de copias de material preexistente lo más lógico es que se hubieran realizado simultáneamente a las partes vocales.

Este es el caso de los recibos nº191-192-221-224-225 del AD X *Música*, en los que se copia una obra concreta con sus acompañamientos. Sin embargo el nº 221 no da cuenta de las obras para los siete acompañamientos que menciona, por lo que creemos que se correspondieron con la música aludida en el mismo documento, pues hay tres obras a tres coros de las que pudieron hacerse dos acompañamientos para cada una, siendo el séptimo el de la única obra a dos coros, el *Magnificat* de Patiño. Esto nos hace pensar que se trata de las partes de acompañamiento continuo para órgano u/y arpa, ya que los instrumentos de viento se limitaban a doblar o suplir, con mayor o menor libertad para glosar, las partes vocales¹⁷⁵⁹.

En lo referente a los compositores, encontramos a los ya conocidos Gracián Babán, Aniceto Baylón, Hinojosa, Comes, Monchiu, un par de veces a Patiño y Navarro, y en una ocasión a Gabriel Díaz, entre la música copiada, casi toda apuntada en el archivo anteriormente. Ello significa que se mantuvo el hábito de tener dos copias de la música, una para el archivo y otra para uso de la capilla. En septiembre de 1705, fallecido ya Máximo Ríos, un recibo desvela el regreso al Colegio de la música de Ortells, junto a la copia de seis papeles de Urbán de Vargas, uno de Galán, uno de Babán y uno de Veana¹⁷⁶⁰.

Por lo que respecta a los copistas, la etapa es inaugurada por el mozo de coro Francisco Muñoz, a quien ya conocemos, siendo sustituido por Luis Añón y Bautista Puchades, ambos antiguos

1755 AD X: ACCV *Música* Carta de pago nº203. El memorial está completo en AD X: ACCV *Música*.

1756 AD X: ACCV *Música* Recibos y Gasto menudo nº204-205-206-207.

1757 AD X: ACCV *Música* Recibos y gasto menudo nº209-210-211-112-213.

1758 AD X: ACCV *Música* Recibos nº214-215-216-220.

1759 En el nº 189 se da el caso de una obra a 12 con dos acompañamientos y otra a 8 con uno.

1760 AD X: ACCV *Música* Memorial y recibo nº 225, 13-sep-1705. Copista Alejo Gascó.

infantillos¹⁷⁶¹. Tras ellos, serán capellanes quienes se encarguen de copiar la polifonía: el tenor Antonio Puig y Pedro Martínez de Orgambide, tiple y maestro de capilla desde 1705, año en que comienza a copiar la música el contralto Alejo Gascó¹⁷⁶².

5.6.10.1 El inventario de 1687

Por el texto inicial del inventario de 1687, parece que los robos de música en papeles continuaron, a pesar de la copia constante de música que ya estaba en el archivo como método de preservación y reposición: tras la fecha, 20 de mayo de 1687, recordando que Máximo Ríos estaba encargado de velar por el armario situado en el vestuario del coro, afirma: "...a ocasión de haver comprobado en dicho Mes el inventario antecedente y haver reconocido faltava mucha música, aunque los Vicarios de Coro tenían la llave, pero la havían de fiar a los Moços de Coro para sacar cada día lo que se havía de cantar"¹⁷⁶³.

El inventario comienza ratificando los libros tal y como se presentaron en el de 1675: libros de canto llano, libros de introitos y misas y finalmente libros de canto de órgano. La sección que sigue varía en comparación con la organización de 1675: se enumera en primer lugar la música para el oficio de Completas despreciando la organización por compositores, lo que le da un aspecto ciertamente desordenado, pues un compositor puede ser mencionado en muchas ocasiones pero no consecutivamente. Tampoco se organiza por tonos, pese a que éstos son mencionados en cada obra y tampoco se ha organizado por el número de voces. De este último aspecto es interesante señalar que casi todas las obras para Completas tienen 11 y 12 voces: solamente hay dos a 8, una a 9 y dos a 10, pero hay seis a 11 y treinta a 12 voces, quedando tres a 13 y dos a 14 voces. En cuanto a los compositores, son los mismos de anteriores inventarios: Aguilar, Babán, Baylón, Comes, Díez —que apareció en 1675—, Gargallo, Hinojosa, Monchiu, Patiño, Marcos Pérez y Vargas, aunque la mayoría son de los maestros del Colegio, Hinojosa y Baylón. También por supuesto hay novedades, como un salmo *Cum Invocarem* y un *Nunc Dimitis* del organista Francisco Sarrió.

Le sigue una enumeración de música para Vísperas a más de ocho voces, con un total de una obra a 9 voces, once a 10, nueve a 11, veinticuatro a 12, cuatro a 13 y tres a 14 voces. A continuación se anotaron las Vísperas exclusivamente a 8 voces. Los compositores también son los de anteriores inventarios, aunque parece haber más variedad: entre 9 y 14 voces tenemos obras de Babán, Baylón, Comes, Gargallo, Hinojosa, León, Monchiu, Navarro, Patiño, Romero, Sostre y Sola, Marcos Pérez y Vargas, mientras que las escritas a 8 voces son de Comes en gran número, Babán, Barrachina, Díaz, García, Grado, Hinojosa, La Vermeja, Sessé, Settimio, Patiño, Planelles, Renart y Veana.

1761 AD IX Cuadro Infantillos nº161-169.

1762 Antonio Puig estuvo entre 1683-1701/Pedro Martínez de Orgambide 1696-1727/Alejo Gascó 1699-1752.

1763 José Climent: "La música en Valencia durante el siglo XVII" en AM vol. 21 (1966) pág.234.

De toda esta música, cabe destacar que solamente en siete ocasiones se mencionan acompañamientos instrumentales, aunque probablemente mucha música los tendría: un salmo *Nunc Dimittis* a 12 “con menestres” de Vargas y otro de Hinojosa; un salmo *Cum Invocarem* a 12 “con menestres” de Hinojosa; un *Magnificat* a 14 “con bajoncillos” de Baylón y otro a 14 “con menestres” de Hinojosa; un salmo *Beatus Vir* a 8 “con instrumentos”, de Jacinto de Mesa y finalmente un motete *Conceptio tua* a 12 “con instrumentos” de Diego de Grado, que curiosamente no aparece en los anteriores inventarios, aunque hay en 1675 uno del mismo título y autor, pero a 8 y sin mención de instrumentos¹⁷⁶⁴. El inventariado en 1687 había sido copiado en diciembre de 1680¹⁷⁶⁵ y quizá se modificó para incorporarle instrumentos, hasta 12 voces: actualmente se conserva en el Colegio, y comprobamos que está escrito a 9 voces T-SATB-SATB, dos bajoncillos y un bajón: no es imposible que se añadiera una voz de tenor solo y tres instrumentos al original de Grado.

Continúa con una colección de cuadernos, en esta ocasión organizados por autor: Monchiu, Babán y diferentes autores. Seguidamente en el apartado Misas a 12, se anotaron catorce misas a 10, 12 y 14 voces, siendo los compositores Babán, Baylón, Comes, Hinojosa, Vargas y una anónima; nos ha parecido interesante una misa a 10 de Baylón de primer tono “sobre un salmo de Hinojosa” que no se conserva hoy¹⁷⁶⁶. También se agruparon las misas a 8, de los mismos autores a excepción de Hinojosa, y encontramos los títulos de las de Comes por primera vez: misas *ut re mi fa sol la*, *Iste Confesor* y *Qué fértil es el año*. Además de estas misas, hay inventariada una serie de ocho cuadernos “con cubiertas de pergamino”, donde hay tres misas más de Comes y motetes de Baylón, Comes, García, Ríos, Renart, Selma —bajonista del Colegio y maestro de capilla en Segorbe y Barcelona—,¹⁷⁶⁷ y cincuenta motetes de los mismos autores mencionados a lo largo del inventario¹⁷⁶⁸. Precisamente de Comes se conservan hoy los manuscritos de dos interesantes motetes: *Fundamenta Eius* y *Quem Vidistis Pastores*¹⁷⁶⁹.

Para finalizar se agruparon las salves, un total de seis, otros versos, himnos y salmos comunes del oficio y por fin música para Semana Santa y Cabo de Octava de Corpus Christi: en ellos se repiten sistemáticamente los compositores ya mencionados. Llama la atención el hecho de que de Marcos Pérez sólo queden en 1687 un total de nueve obras y un cuaderno para Domingo de Ramos, con el *Gloria Laus et Honor* a 5 y el *Benedictus*, cuya atribución es muy posiblemente

1764 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág. 231 inventario 1675 y pág. 239 inventario 1687.

1765 AD X: ACCV *Música* Recibo 24-dic-1680. Aparece aún en el inventario de 1747. Copiado por el antiguo infantilillo Pedro Ríos, de Segorbe.

1766 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) pág.237-238.

1767 *Ibid.* pág. 238.

1768 *Ibid.* pág. 239.

1769 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) pág. 236 nº 1241, *Fundamenta Eius* a 8 SSAT-SATB y pág. 240 nº1249, *Quem Vidistis Pastores*, tercer responsorio del primer nocturno a 12 SSAT-SATB-SATB y acompañamiento.

errónea¹⁷⁷⁰. Nos preocupa este último apunte, pues dicha música aparece en 1625, 1656 —fue reparada ese año—, y 1675 pero sin mención de autor, pudiendo ser la de 1687 una atribución espuria.

5.7 La música de José Hinojosa en la actualidad

Hemos visto ya que durante el último tercio del siglo XVII se realizaron numerosas copias de la música de Hinojosa, además de anotarse cincuenta y seis obras suyas en el inventario de 1675 y 53 en el de 1687¹⁷⁷¹: hay que recalcar además que el inventario de 1687 es más desordenado que el de 1675, siendo por tanto Antonio Ortells el maestro que mostró mayor aptitud y conciencia de la importancia que la vigilancia del archivo y elaboración del inventario tenía para una institución de la importancia del Colegio.

En la actualidad, además de un libro de obras del maestro Hinojosa que contiene veintidós piezas, hay otras treinta y cinco de origen variado, pues algunas de ellas son copias más modernas, otras proceden de los libros de José Conejos Ortells ya en el siglo XVIII y algunas forman parte de la colección original del siglo XVII. Lo más importante a resaltar, es el abandono —aunque no la desaparición completa—, de las disposiciones corales homogéneas a favor de los dúos SA o ST e incluso los solos de S o T y las agrupaciones instrumentales dispuestas como una sección coral. Esta organización favorece la ampliación de la policoralidad pese a que no se diera un aumento real de la plantilla vocal. Así, una agrupación de 8 voces puede ser a tres coros, SA-SA-SATB, de 10 voces a cuatro coros, S-S-SSAT-SATB, de 11 voces a tres coros SST-SATB-SATB, de 12 voces a cuatro coros ST-ST-SATB-SATB, e incluso una pieza de 12 voces en seis coros, aunque en realidad hay cuatro solistas S-S-A-A-SATB-SATB¹⁷⁷².

Otra característica muy novedosa es la existencia sistemática de acompañamientos para la música de Hinojosa, casi siempre dos o tres, iguales para órgano y arpa, además del cifrado. En ocasiones hay también indicación y parte para ministriles. Hemos reflexionado ya sobre el asunto de los acompañamientos, que se escribieron y copiaron profusamente a partir de 1680 y de los que se conservan treinta y siete anotaciones, cada una de varios acompañamientos, en sendos recibos¹⁷⁷³. Finalmente es de interés recordar que entre la música de Hinojosa hay una misa *de justa real*, un salmo *Beatus Vir*, un *In Manus Tuas* con acompañamiento de violón y dos más que corresponderían al órgano y el arpa, así como un *Magnificat* con tres acompañamientos cifrados e idénticos para arpa, tiorba y archilaúd y un *Miserere* con tres acompañamientos, uno de ellos para clave¹⁷⁷⁴.

1770 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21 (1966) Inventario de 1687, págs. 234-241.

1771 *Ibid.* págs. 225-241.

1772 *Ibid.* págs. 410 a 417, música de Hinojosa.

1773 AD X: ACCV *Música* Recibos y memoriales a partir de 1680.

1774 José Climent: *Fondos Musicales* II (1984) pág. 410 n° 2624, pág. 411 n° 2627, pág.413 n° 2646, pág. 414 n° 2654, pág. 414 n° 2657, pág. 416 n° 2674.

5.8 La música de Aniceto Baylón en la actualidad

En el Colegio se conservan en la actualidad ochenta y siete piezas, de las que treinta y dos se encuentran en un libro manuscrito. Una sola es de Cristóbal Galán y el resto de Aniceto Baylón¹⁷⁷⁵. Llamen la atención dos misas: una de 1677 a 16 voces en cinco coros —dos de los cuales son dúos SA —, y otra dedicada a la Virgen de la Luz a 12 voces en cuatro coros, dos de los cuales son dúos ST, mientras que el tercero está indicado para violones, incluyendo además acompañamiento cifrado¹⁷⁷⁶.

En ambos casos la organización vocal es la típica de entonces: primer coro SSAT y resto SATB. La primera misa es probablemente la inventariada en la adenda de 1678 del inventario de 1675¹⁷⁷⁷. La siguiente no puede ser identificada en tal inventario, porque solo aparecen cuatro misas *a 8*, *a 11* y *a 13*: quizá alguna inexactitud oculta su existencia entre ellas, de la misma manera que en el inventario de 1687 no encontramos la primera a 16 voces y sin embargo hay una a 12 que podría ser la de violones, dedicada a la Virgen de la Luz, para quien también encontramos una Salve a 6 voces fechada en 1677, que no aparece en los inventarios: ¿significa esto que dichas composiciones no fueron hechas para uso de nuestra capilla? Esta es una posibilidad que no debe ser desdeñada. Es recomendable consultar el contenido de dicho libro, para comprender las limitaciones que aquellos antiguos inventarios ofrecen al estudioso actual.

En general y obviamente, las ochenta y siete obras de Baylón que se conservan en el archivo del Colegio, ofrecen características muy similares a las explicadas para la música de Hinojosa: ampliación de la policoralidad mediante la distribución heterogénea de los coros, con solistas y dúos, en algún caso dúos AT, dos o tres acompañamientos —no en todas las obras—, inclusión esporádica de instrumentos de cuerda frotada, con un *Dixit Dominus* a 10 voces más cuatro violines¹⁷⁷⁸, y algunas obras a mayor número de voces para festividades muy solemnes, como veremos en el siguiente apartado.

5.9 La Música de Máximo Ríos en la actualidad

Actualmente se conservan cincuenta y nueve piezas de Máximo Ríos, que mantienen las características expuestas anteriormente, en lo referente a agrupación coral y su distribución incluyendo dúos y solos, ampliación de la policoralidad sin extender el número de voces, acompañamientos escritos para órgano y arpa, así como algunos cifrados. Además hay una misa, un salmo *Beatus Vir*, un *Dixit Dominus*, un *Laudate Dominum* y un motete *Patronus Noster Maurus* dedicado al santo, todo a 16 voces en seis coros con violines y violones¹⁷⁷⁹.

1775 Ibid. LP XVII págs. 29-30-31.

1776 Ibid. pág. 29 n° 1 y pág. 31 n° 32.

1777 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en AM vol. 21(1966) pág.233.

1778 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) LP XVII, pág.31 n° 30. Hay una corrección de la descripción en pág. 177 n°770.

1779 Ibid. pág. 687 n°4863, pág.688 n°4872, pág.690 n°4883, pág. 692 n°4904, pág. 694 n°4918.

También escribió tres motetes para el Entierro de Cristo, inaugurado en el Colegio en 1691, como veremos seguidamente. Una pieza llama nuestra atención: la *Lamentación* nº II *Matribus suis* a 4 T-AAT con acompañamiento para arpa, por tratarse de un solo de tenor acompañado por tres bajoncillos¹⁷⁸⁰.

Para saber qué música de Ríos quedó en el Colegio tras su muerte, solo hay un inventario, de 1747, bastante alejado en el tiempo de la fecha de fallecimiento del maestro: es interesante observar que este documento recupera el orden onomástico para los compositores, lo que permite visualizar las obras anotadas de cada compositor. El inventario distribuye misas y oficios a 8 voces o más, con violines, bajones y chirimías o sin ellos, música para difuntos, Navidad, Semana Santa y Corpus con su octava, además de una importante colección de Recercadas sobre Pange Lingua a 3 y 4 voces y de tema libre para chirimías, bajones y bajoncillos, violines, violones y órgano, finalizando por fin con música de atril a 4, 5, 6 y 8 voces, así como los libros de coro y canto llano que estaban en la capilla desde su fundación.

De nuevo aparecen en él los compositores citados en los anteriores inventarios, obviamente con otros posteriores. Si tenemos en cuenta lo anotado, Máximo Ríos dejó en el Colegio un total de cincuenta y dos obras y en 1747 se conservaban un total de cuarenta y ocho, en ambos casos menos que las conservadas hoy día: algunas pudieron quedar sin inventariar por muy diversas razones, pero también desaparecer y regresar posteriormente al archivo por la vía de las donaciones y el préstamo para la copia, como pasó constantemente a lo largo del siglo XVII.

Finalmente, de Baylón se inventariaron en 1747 un total de cincuenta obras, muchas menos que las que hay hoy día: ello nos hace sospechar que las obras que dejaban de cantarse quedarían archivadas y fuera de uso, ignorándose quizá para el inventario. Por supuesto en todos los casos hay que tener en cuenta que pudieron añadirse a la colección piezas procedentes de donaciones de músicos y melómanos, a lo largo del siglo XVIII.

Conclusión

Hemos dedicado tres capítulos a la descripción biográfica de capellanes, cantores, ministriles, maestros e infantillos, en el contexto de la situación sociopolítica y económica de la época que nos ocupa y dividido en dos periodos: 1605-1647 y tras la epidemia de peste, 1648-1706. Se hacía necesario avanzar cronológicamente entre las voces e instrumentistas, pasando por los maestros e infantillos, pero ello no nos ha impedido describir la generalidad de la práctica musical a lo largo del siglo: la idea fundamental de lo que debía suceder día a día y periodo a periodo del año litúrgico, fue pergeñada y escrita por Juan de Ribera en las *Constituciones de la Capilla*.

En este último capítulo de la segunda parte, hemos introducido el asunto de la música adquirida, copiada o compuesta para la capilla a lo largo del siglo, lo que nos permitirá extraer conclusiones en lo referente a la evolución de la práctica musical a lo largo del siglo, aunque solamente cuando

1780 *Ibíd.* pág. 692 nº 4900.

los fondos musicales del archivo hayan sido recuperados para la interpretación, podremos realmente discernir cuáles fueron los gustos y prácticas de los músicos de la Valencia del siglo XVII.

Pese a esta limitación, acabamos de presentar todos los datos que existen en relación al periplo de las partituras de las *Danzas* de Juan Bautista Comes, así como de la vestimenta que lucían los infantes durante el siglo: esta parte deja vislumbrar una tradición que pese a haber sido prohibida, no solamente se mantuvo vigente, sino que se atesoró, —al igual que otras celebraciones que veremos en el siguiente capítulo—, como un auténtico espectáculo en el contexto de la fiesta grande de la Ciudad y del Colegio.

CAPÍTULO 6

La práctica musical en la capilla del Colegio: voces de coro y capilla. Música en las festividades señaladas. Música en recibimientos reales y cardenalicios. Música en las exequias reales. El Corpus Christi, fiesta grande de la ciudad de Valencia, en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

Introducción

En los capítulos precedentes, hemos contextualizado la práctica musical en el Colegio mediante el análisis de las *Constituciones*, la plantilla vocal e instrumental, así como la música escrita, copiada y adquirida para la liturgia y otras ceremonias religiosas. En esta última parte y capítulo, describiremos las festividades más señaladas en el Colegio, que han dejado en mayor o menor grado, el rastro sonoro con que se las adornaba.

Como hemos observado ya, a lo largo de siglo y pese al carácter inmutable de las instrucciones del Patriarca en las *Constituciones*, son muchas las prácticas que incorporan pequeñas variaciones y novedades, tímidas y recatadas si nos atenemos a la documentación de archivo. En sentido similar percibimos la progresiva incorporación de ciertas celebraciones que contribuyen —al menos esa es nuestra percepción desde el siglo XXI—, a la emancipación de la capilla musical del Colegio de una estricta planificación de la liturgia como vivencia piadosa y expresión de la fe, para pasar a convertirse en la exteriorización de la misma en la forma espectacular propia del Barroco.

Reflexionaremos brevemente sobre la naturaleza de la agrupación vocal del Colegio, para relatar y analizar seguidamente las diferentes festividades: comenzando por el Ángel Custodio en octubre, avanzaremos en el año litúrgico saltando la festividad del *Corpus Christi* y su octava, que trataremos al final del capítulo para enlazar de manera lógica con el estudio musical de las *Danzas del Corpus* de Juan Bautista Comes, compuestas en 1609 por orden de Juan de Ribera.

6.1 Cantores y capellanes de coro: la agrupación vocal a lo largo del siglo

Vistos y analizados los datos objetivos, pensamos que salvo excepciones como el caso de algunos capellanes instrumentistas, las capellanías para las que se convocaban oposiciones —tanto si eran primeras como segundas—, requerían del aspirante, en cumplimiento de las *Constituciones*, que supiera canto llano, canto de órgano al menos para ayudar en el fabordón y para capellanías primeras también realizar canto de órgano para poder cantar algunos *senzillos* “y al órgano”. Sólo la probada calidad humana y religiosa del aspirante podría eximirle de saber cantar. Pese a esta exigencia, hemos aportado diversos documentos que indicarían una carencia permanente de voces atribuida a la falta de medios económicos, aunque en realidad ahora podemos afirmar que se trató más de decisiones en el uso del dinero disponible, como se manifiesta en la *Visita* de 9 de junio de 1669¹⁷⁸¹.

Por ello, aunque *todos los aspirantes a una capellanía* fuere de la categoría que fuere, estaban obligados a saber cantar y la mayoría de capellanías creadas no era de oficial o primera —las de cantores lo eran—, sino segunda, la solución que se dio a la falta de voces fue indicar el tipo de voz exigido para una simple capellanía, una especificación ausente en las *Constituciones*, destinada precisa y simplemente a la buena organización de la agrupación coral cantollanística,

1781 ACCV: 158 ACC-SF-158 *Visitas* 1649-1743 fol.58v.

que debería también cantar fabordón y tener predisposición al aprendizaje de canto de órgano: por tanto no se creaban así plazas de cantor sino simples capellanías. Paralelamente a la preparación de algunos miembros del coro de canto llano, se debía disponer de cuatro voces solistas, estas sí, para interpretar la liturgia a canto de órgano. Este análisis ha de ser completado con la explicación que ya desarrollamos en referencia a la ausencia de voz de tenor en las *Constituciones*.

Ateniéndonos a lo anterior, en nuestra capilla, sucedió que el diseño propuesto por el Patriarca, había sido superado por la propia realidad de la práctica litúrgico-musical desde el verdadero inicio de la misma; ello, unido al permanente empeño en escatimar el gasto producido por las capellanías primeras de cantor y oficios de altar, provocaron una suerte de *totum revolutum*, al menos cuando tratamos de ordenar la plantilla coral y el conjunto polifónico vocal. Cabe recordar además, que hemos observado en los dos capítulos precedentes, la tendencia al uso de determinadas voces para los diferentes oficios: ello significa que se convocaban capellanías segundas con especificación de voz para después atribuirles oficios para los que no se convocaba concurso por ser plazas de oficial primera con alto salario.

Luis Antonio González Marín hace una distinción pertinente a este respecto: “Entrando ya en el tema de las voces y su uso en el *canto de órgano* (la música mensural; el *canto llano* –ejecutado por el *coro*, es decir, el clero de las iglesias, contrapuesto a la capilla de música...”¹⁷⁸². Obviamente, el Colegio no era una simple iglesia, y así el Patriarca recordaba en las *Constituciones* que su deseo era que fuera “...una Iglesia de Oficios divinos reformados, assí en las Missa rezadas, y cantadas, como en las horas dichas a canto llano, o a canto de órgano...”¹⁷⁸³.

Concluimos pues que muchos de los capellanes ejercían oficios en interinidad, en muchas ocasiones obligados para acceder a la plaza, y aunque conocemos su voz y podían cantar en el coro, la realidad es que mientras ejercieran oficios de altar su presencia en el mismo quedaría mermada. Además, frecuentemente se evitó convocar oposiciones libres a primeras capellanías de voz, otorgándolas por la vía del ascenso con condiciones y a menudo sin salario. Por ello, tanto el coro cantollanístico como la capilla polifónica, siempre fueron menores de lo requerido en todos los sentidos, tanto por la cantidad de las voces y oficiales solistas, como por la calidad de las mismas en consonancia con las *Constituciones*, lo que condicionaría la práctica policoral y solística requerida en cantidad y variedad de voces, como se deja entrever en algunos documentos que ya hemos presentado a lo largo de este trabajo.

6.1.1 Organistas e instrumentistas en el coro

Lamentablemente, no existen más que unos pocos testimonios de la práctica musical y la interacción de los músicos en el coro. Ya sabemos que a partir de julio de 1608 había en el Colegio cuatro órganos, dos en el coro y otros dos que estaban en la capilla de nuestra Señora

¹⁷⁸² Luis Antonio González Marín: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal” en *AnM* vol. 56 (2001) pág.85.

¹⁷⁸³ San Juan de Ribera: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. XXIV pág.36.

de la Antigua, uno de ellos referido como *realejo* —mencionado una vez como *claviórgano*—, y el otro que recibía siempre el nombre de *organito*. Uno de los dos pequeños, probablemente el *realejo* que permaneció siempre en la capilla de la Virgen, fue construido expresamente para las salves *pequeñas*. El cuarto órgano llamado comúnmente *organito*, era el portativo trasladado al crucero en diferentes celebraciones. Salvo en las festividades señaladas, que no eran pocas, la capilla se encontraría cantando en el coro alto, acompañada por uno o dos órganos y algún ministril si procediere.

El capellán y bajonista Rafael Barceló, nos ha dejado en su memorial un pequeño relato que permite imaginar un momento de la convivencia en el coro, las relaciones con los organistas y la disposición de los instrumentos de ministriles. Además de otros agravios ya relatados —como la pérdida del salario o la multa por salir a cantar a otra capilla—, el músico se queja de haber sido marcado en 1619 junto al menestral Olzina¹⁷⁸⁴ que tocaba con él, por pedir al organista Antonio Beltrán¹⁷⁸⁵ que pusiese un flautado más suave, a lo que éste se negó reiteradamente. Barceló entonces volvió a su silla, aunque el vicario de coro le ordenó regresar al órgano “... y diziéndole otravez Gerónimo Olzina al organista quemudasse el flautado enfadado de ver que no lo quiso hazer se passó al otro órgano atañer y el dicho suplicante tras él ytañeron los dos el verso con el otro organista...”¹⁷⁸⁶.

En este acto, probablemente algún sufragio particular, ambos instrumentistas tañían junto al primer organista, al que abandonaron tras el altercado para ir a sentarse al segundo órgano, tocado por el ayudante, Pedro Ximeno. Dado que aquél día, además del corneta y el bajón había dos organistas en el coro, el primero incluiría en el acompañamiento del órgano al bajón y el solista de viento, quedando el segundo coro acompañado sólo por el otro órgano.

6.2 La festividad del Ángel Custodio

Considerado también Patrón del Colegio, su celebración el primero de octubre se realizaba en la capilla mayor por ser de primera clase; era doble¹⁷⁸⁷, con ministriles y tenía estación sin luces al altar del ángel, donde al finalizar las oraciones se le cantaban los *Gozos* compuestos por Juan Bautista Comes y cuya estructura recordamos aquí:¹⁷⁸⁸ A: a modo de estribillo, melodía armonizada a cuatro voces en estricta homofonía/ B: copla a solo de infante/ C: coro de infantes al unísono/ D: coro completo final al unísono.

1784 Menestral de la catedral que cobraba 1 libra semanal de distribución por atender a sufragios.

1785 Fue organista desde octubre 1607 hasta abril 1633.

1786 AD VII: ACCV *Capellanes* 1624 Memorial Barceló, sign. antigua 1-6-8-89 “Músicos de la Real Capilla del Colegio. Exámenes informes, etc.”.

1787 “...lo que llamamos Doblas, es Estación a la Capilla de la invocación de la tal festividad, ò Santo, después de la Salve, en la forma que se dize en el capítulo 63. Num. I y el día siguiente Missa cantada...” Ribera, Juan de: *Constituciones...* 1610 (1896) cap. LX pág. 117.

1788 Esta partitura fue copiada y encuadernada en varias ocasiones a lo largo del siglo. AD X: ACCV *Música* nº 5-38-75-137-169.

En los textos de los *Gozos* no falta nunca, como veremos en los de san Mauro y san Vicente Ferrer, una alusión por pequeña que sea a la fundación o el espíritu que la impulsó: “Si el pan que disteis a Elías/ Le dio fuerza y eficacia/ El pan vivo de la gracia/ Aved nos todos los días/ Con justo y santo nivel/ Guiad al que fuere errado”¹⁷⁸⁹.

Como en todas las fiestas en que iba el predicador, se le ofrecían bizcochos y otros dulces —“Nieve de la octava del corpus y día del ángel para los predicadores”¹⁷⁹⁰—, se arreglaba especialmente la iglesia con flores frescas como correspondía al tiempo estival y se compraban mezclas de olor: “...por cinco onças tres quartos depevetes... para el Jubileo del Jueves después dela fiesta del Ángel Custodio...”¹⁷⁹¹.

6.3 La festividad del patrón San Mauro

La festividad de San Mauro, patrón del Colegio y celebrada el día 3 de diciembre, era considerada como de primera clase dorado¹⁷⁹²; tanto la misa del día como los oficios de Vísperas y Completas, se realizaban con ministriles¹⁷⁹³. Antes de 1630 había ya, además de la ocasional música a tres coros, *tocattas* instrumentales, puesto que en 1618 se pagó al ministril Vicente Andrés por un libro de música para ellos¹⁷⁹⁴.

Al caer San Mauro muy cerca de adviento, en el Colegio se instituyó la costumbre de celebrarlo doblemente si su día coincidiera con la primera dominica de adviento, de tal manera que ese domingo y el lunes habría misa rectoral dedicada al santo, a canto de órgano con ministriles y sermón, dejando la estación para el lunes. Si la festividad era en día de semana, la estación —debemos recordar que se trata de una procesión a la capilla de la dedicación que corresponda—, tendría lugar el domingo siguiente¹⁷⁹⁵. Las estaciones habían sido reglamentadas ya en las *Constituciones*: “...se dirá el Hymno que truxere a Vísperas la fiesta, o Santo, a quien se hiziere dicha Estación, un verso al órgano, y otro el coro a canto llano”¹⁷⁹⁶. La *Consueta* refiere cómo se situaba un coro con el organito en el tablado, junto al presbiterio, mientras el otro permanecía arriba:

“Siempre se ha cantado missa Primeras Vísperas i Segundas a dos coros por esta ocasión sirve cada año el tablado que se acostumbra poner para el Processo la Semana Santa. Acomódasse

1789 Juan Bautista Comes: *Cuatro Gozos con polifonía*. Transcripción de Vicente Báguena Soler y estudio morfológico de Manuel Palau (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955) pág.20.

1790 ACCV gasto menudo sacristía 13-jul-1631/ Hay muchos en gasto por menudo que no incluimos en los apéndices documentales por ser irrelevantes, como por ejemplo el 13 de julio de 1698: “Por tres onças de biscochos para el Predicador del día del Ángel y nieve”.

1791 ACCV Recibo sacristía 17-jul-1608.

1792 Significa que todos los ornamentos habían de ser dorados. Ver AD V: ACCV *Consueta Festividades*.

1793 Ver AD VIII-1 Festividades con ministriles.

1794 AD X: ACCV *Música* nº17.

1795 AD V: ACCV *Consueta* fol. 75r pág.16.

1796 Cap. 2 cuadro 9.

frontero del pilar que viene a la puerta de la sacristía. Advierta el Aiudante hazer templar con tiempo el organico de Nuestra Señora y que le pongan a mediodía la víspera dentro del propio tablado...¹⁷⁹⁷.

Aunque la estación sólo se celebró los domingos hasta 1629, cuando se optó por hacerla en el propio día, la explicación de la *Consueta* es interesante: “Por dos razones se ha diferido siempre la estación de San Mauro para Domingo siguiente. La primera por la mucha gente que acude a la Iglesia y la segunda por respeto del tablado que está baxo con los cantores y órgano pequeño como ocupa mucho lugar, impide el llevar las andas...¹⁷⁹⁸.”

Las andas referidas eran las de la reliquia del cuerpo y cabeza de San Mauro, regalo del Papa Clemente VIII al Patriarca, que era venerada tal y como la *Consueta* indica: salía del relicario a la capilla mayor en primeras Vísperas “... y acabadas se cubre con el almaizar¹⁷⁹⁹ de rossas secas, que dio la Condessa de Benavente...”,¹⁸⁰⁰ situándose en la capilla también en el lado del evangelio como el organito, aunque éste quedaba abajo en el crucero delante del acceso a la sacristía. La reliquia se exponía también si la festividad caía jueves, día del Santísimo Sacramento en el Colegio.

Obviamente, al estar de lado del evangelio músicos, órgano y reliquia con la iglesia llena de fieles, debía entorpecer el paso de las andas, pero como ya hemos indicado arriba, esto no impidió mantenerla en su día a partir de 1629. La estación atravesaba el crucero para llegar a la capilla del santo, colocando la reliquia sobre unas horquillas dispuestas allí por dos monaguillos:

“... para que en llegando a la Capilla sustente las andas sácase la cruz Patriarchal, dos monezillos llevan las croças, en San Mauro ha de haver quatro candeleros de plata sobre el Altar y dos luzes en los blandoncillos i el blandón redondo de Plata fuera. En llegando a la capilla la estación corre el Aiudante la cortina, retira los candeleros para dentro porque bueltas las andas ha de quedar la cabeça buelta al pueblo...¹⁸⁰¹”

Durante esta pequeña procesión había música, a tenor de la siguiente indicación: “Es menester prevenir domingo por la mañana a los menestres, campanero, manchador, y dentro del Colegio a los señores Collegiales Maiores porque tienen de costumbre llevar cada año las andas con la cabeza del Santo...¹⁸⁰²”. Una vez en la capilla de San Mauro¹⁸⁰³, los capellanes e infantillos

1797 AD V: ACCV *Consueta* fol.74v, pág.16.

1798 AD V: ACCV *Consueta* fol.75r, pág.16.

1799 Almaizar: toca de gasa usada por los moros. Fuente: <http://lema.rae.es/drae/> 8-ago-2012.

1800 AD V: ACCV *Consueta* fol.74v, pág.15. Los restos de San Mauro fueron hallados en Roma en 1599 y traídos a Valencia por el Patriarca.

1801 AD V: ACCV *Consueta* fol.75v pág.16. La palabra croças proviene del catalán *crossa*, que significa bastón u horquilla como hemos mencionado arriba.

1802 AD V: ACCV *Consueta* fol.75r pág. 16.

1803 Se encuentra en el transepto de la iglesia del lado de la epístola, en un acceso idéntico al del evangelio, que conduce a la sacristía. Es una estancia cuadrada donde se encuentran los restos de este mártir presididos por un retablo, a excepción de la cabeza que se encuentra en la capilla de las reliquias.

arrodillados mirando la reliquia, cantaban los Gozos y dedicaban sendas oraciones al Patriarca y al Santísimo Sacramento.

En 1610¹⁸⁰⁴ se celebraría el oficio y misa a tres coros, pues se tomó prestado el órgano de la parroquia de San Cristóbal, como ya se había hecho en 1608 durante la instalación de las sillas del coro¹⁸⁰⁵. Se colocaba además el portativo ubicado regularmente en la capilla de nuestra señora de la Antigua, sobre los tablados en el crucero de la iglesia, como se desprende del siguiente recibo: "...por quince varas y media de... morado, para uno de los tablados que se ponen quando ay tres órganos, dos aquí baxo en el crucero y uno arriba"¹⁸⁰⁶. Veremos como el portativo solía colocarse del lado del evangelio, por lo que el traído de San Cristóbal lo haría en el de la epístola muy cerca del acceso a la capilla de San Mauro. Teniendo en cuenta la presencia de la reliquia, imaginemos lo abigarrado del conjunto musical en 1610, con un órgano adicional.

No es producto del azar que en la celebración de 1610, fuera Juan Bautista Comes el encargado de la música como teniente de maestro de capilla, dada la vejez de Narcís Leysa, virtualmente retirado. Ya hemos mencionado que en ese año 1610 se copiaron los Gozos de los Patronos del Colegio; no cabe duda de que se cantaron aquel día. Los dedicados a San Mauro mantienen la estructura que ya hemos visto antes para los del Ángel Custodio. Su texto reflexiona sobre su llegada a Valencia y el patronazgo del Colegio: "Que a Valencia hayáis venido/ El mismo Dios lo ha guiado/ Pues su Vicario os ha dado/ Y un Cardenal ha traído/ El pueblo devoto y listo/ Rinde gracias al Señor// Que os hayan hecho Retor/ Del mismo Cuerpo de Christo"¹⁸⁰⁷.

Según hemos visto al inicio de este capítulo, ya con Comes en 1632, se situaron ministriles y cantores en las tribunas, y pensamos que lógicamente la práctica pudo mantenerse. Merced a dos recibos de 1636 y 1637, sabemos que en la fiesta de dichos años hubo arpista¹⁸⁰⁸, lo que significa que quizá se celebraran los oficios y misa a cuatro coros. El arpa pudo acomodarse en las tribunas o bajo el presbiterio en el lado del evangelio, además del órgano pequeño que iba en el de la epístola¹⁸⁰⁹, mientras otros dos coros serían acompañado arriba por los órganos allí situados. Los vientos podían adaptarse a esta disposición, y tras la mitad de la centuria bien pudiera haber un coro exclusivamente formado por ellos, o con una o dos voces a lo sumo, situándose en las tribunas.

A partir de 1660, en los meses de diciembre suelen indicarse los oficios de San Mauro con arpa: bien se tocaba solo durante la misa o también la víspera y las Vísperas del día (a lo que normalmente se refieren los documentos como primeras y segundas Vísperas). Cada uno de

1804 AD III: ACCV Órganos nº 94, 1610.

1805 AD III: ACCV Órganos nº 90, 1608.

1806 AD III: ACCV Órganos nº 93, 1610.

1807 Juan Bautista Comes: *Cuatro Gozos con polifonía* (1955) pág.17.

1808 AD VIII: ACCV *Ministriles* Gasto menudo 8-dic-1636 y recibo 12-dic-1637.

1809 Al menos en 1637 se pagó al organero Juan Mons por reparar y afinar el órgano pequeño, como se desprende del recibo de AD III: ACCV Órganos recibo 7-dic-1637. Pensamos que en 1636 también se utilizó

estos actos se anota por separado, aunque en ocasiones se suma el total. En 1663 por ejemplo, se mencionan “tres actos de San Mauro”, evidentemente la misa del día, así como primeras y segundas Vísperas.¹⁸¹⁰ Ello significa que paulatinamente se incorporó la práctica a tres coros como mínimo.

Si la festividad caía en sábado se mantenía la *Salve* solemne, aunque “... por respeto de la gente que es mucha todos los capellanes entran dentro la Capilla dela Benditíssima Virgen y se pone el fagistor ala parte derecha”¹⁸¹¹. La gente era ciertamente mucha y muy importante: al igual que la fiesta del Corpus, San Mauro en el Colegio requería la presencia del virrey, el arzobispo y los jurados de la ciudad, naturalmente si éstos deseaban asistir, por lo que se solicitaba la presencia de dos soldados de la guardia real para vigilar el pretil¹⁸¹². También cada día durante la octava había confesores¹⁸¹³. Como en otras festividades importantes, tanto en el Colegio como en la Ciudad, las tensiones entre los estamentos forales y reales se manifestaba en pequeños detalles: “Tiene costumbre el señor Retor yr a combidar al señor Virrey advirtiéndole sea servido no traer oficiales reales por el inconveniente y enquntro que hubo con la ciudad por los asientos...”¹⁸¹⁴.

Ya explicamos que la falta de cornetas supuso un problema para la capilla en no pocas ocasiones; en 1642 Francisco Falques faltó a los actos por la festividad de San Mauro, pues pagó un corneta —fraile del convento del Carmen—, que recibió además una gratificación del Colegio¹⁸¹⁵. También se cuidaba de afinar los órganos: muchos años hay mención general por pagos de varios meses seguidos, pero a veces se especifica festividad: “... para el aderezo delos órganos para la fiesta de San Mauro”¹⁸¹⁶. Esta festividad tenía octava y se agasajaba a los jurados, predicadores y otras autoridades con dulces: “...de bizcochos para los predicadores de la octava de San Mauro y del segundo y cuarto domingo de adviento, 13S”¹⁸¹⁷.

Hacia el final de la centuria, durante el magisterio de Máximo Ríos, corroboramos que la policoralidad en el Colegio ha evolucionado, hacia conjuntos *instrumentales* independientes, con obras a cuatro, cinco y seis coros que en realidad son conjuntos corales —dos o tres coros tradicionales a cuatro voces—, junto a otros coros que son en realidad tríos, dúos y solos con acompañamiento de un instrumento. Aunque insistimos en que el volumen de música de estas

1810 Ver AD VIII-1 *Festividades con ministriles*. El oficio de completas sólo era con ministriles los jueves.

1811 AD V: ACCV *Consueta* fol.75v, pág.16. Cabe añadir que si cayere en viernes, no se cantaría el *Miserere* AD V: ACCV *Consueta* fol.74r, pág.15.

1812 ACCV Sacristía Gasto menudo 3-dic-1668. El mismo gasto se sucede todo el siglo.

1813 ACCV Sacristía Gasto menudo 3-ene-1614. El mismo gasto se sucede todo el siglo.

1814 AD V: ACCV *Consueta* fol.74v, pág.15.

1815 AD VIII: ACCV *Ministriles* Gasto menudo 5-dic-1642 y 23-dic-1642. Observando en el AD los dos apuntes, vemos cómo se cambiaba de moneda con cierta promiscuidad, lo que puede desorientar al lector actual; la explicación es sencilla: 4 reales castellanos equivalen a 8 sueldos, y cada vez cobró ocho sueldos, o sea 16 sueldos que sumados equivalen a una libra, como reza el segundo apunte final.

1816 ACCV Sacristía Gasto menudo 29-dic-1626.

1817 ACCV Sacristía Gasto menudo 1-dic-1642. A lo largo del siglo hay frecuentes apuntes de este tipo; en los primeros veinte años aproximadamente, el gasto menudo no siempre se apuntaba al detalle sino sólo el gasto total.

características es pequeño —y ni siquiera tenemos la seguridad de que se llegara a interpretar—, no por ello deja de ser relevante: hemos podido encontrar un libro de Máximo Ríos en los *Fondos*¹⁸¹⁸, que no se encuentra en los inventarios del siglo XVII, ya que el último se hizo en 1687, un año después de su llegada al magisterio. Este libro, LP XXVII en el actual catálogo, obraría en poder del maestro hasta su fallecimiento en 1705 y sus obras no fueron inventariadas como tal, sino separadamente con colecciones de música para el oficio litúrgico en 1747. En él encontramos diversos salmos para Vísperas, un *Magnificat* y un motete a San Mauro —festividad de primera clase dorado y por tanto máxima solemnidad—, que por sus similares características podrían formar parte de un oficio completo de Vísperas de primera clase para el santo mártir, faltando solamente el *Benedicamus Domino* a canto de órgano:

- (Fol. 173v) Misa a 16 voces y a 6 coros, con violines” (SB-SB-SA-SATB-SATB) y acompañamiento cifrado. No tiene *Benedictus*, quizá sustituido por un interludio instrumental, de órgano o un motete.
- (Fol.212v) *Domine ad Adjuvandum*, responso de *Deus in Adjutorium*, a 16 y a 6 coros con violines (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento.
- (Fol.217v) *Dixit Dominus*, a 16 y a 6 coros con violines, de 6º tono (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento.
- (Fol. 228v) *Laudate* a 16 y a 6 coros con violines, de 4º tono (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento.
- (Fol. 238v) *Beatus Vir* a 16 y a 6 coros con violines, de 3º tono (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento.
- (Fol. 252v) *Magnificat* a 14 y a 6 coros con violines, de 8º tono (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento.
- (Fol. 267v) *Patronus Noster Maurus*, motete a 16 y a 6 coros con violines, de 4º tono (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento. Ignoramos si se cantaba en la misa o en la estación.
- (Fol. 198v) *Miserere* a 16 y a 6 coros con violines, dedicado a la Virgen Santísima de la Luz y al señor San Mauro (S, Violón-S, violón, A-Violín, T-Violín-SATB-SATB) y acompañamiento. Musicalizados los versos impares.

6.3.1 La Capilla del Parnaso

También podemos mencionar la participación en 1681, de tres músicos ajenos a la casa y miembros de la *Capilla del Parnaso*. El recibo, firmado por Aniceto Baylón, reza: “... a tres músicos de la Capilla del Parnaso, que cantaron en las fiestas dela Purificación, y San Mauro... 2

1818 Se trata de un manuscrito cuyo título de portada es “Obras de música de Máximo Ríos, Maestro de Capilla del Real Colegio del Patriarca mi Señor”. José Climent: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana II* (1984) LP XXVII pág.62.

libras”.¹⁸¹⁹ Quizá fue para dicho año que el maestro compuso el motete *Imperterritus adolescens* en su honor, a 12 voces SSAT-SATB-SATB y acompañamiento cifrado, que aún se conserva en el archivo¹⁸²⁰. Aunque no tenemos más datos, esta capilla podría estar relacionada con la Academia del mismo nombre¹⁸²¹, que probablemente había tenido lugar un año antes, en 1680, según cálculos de Mas i Usó¹⁸²².

6.3.2 San Mauro, patrón del reino y ciudad de Valencia

La reliquia de San Mauro había sido donada por Clemente VIII al Patriarca; su cuerpo fue trasladado por mar hasta Cadaqués y de allí a Valencia por tierra, custodiado por el cardenal Niño de Guevara. A su llegada a Valencia fue recibida en la puerta de Serranos y escoltada en procesión hasta la catedral, donde esperó su traslado al Colegio, en 1604.

Lo relevante de este traslado es que, sufriendo el reino de Valencia una de sus habituales sequías, se cuenta que al llegar el carruaje a tierras valencianas, comenzó a llover suavemente, casi sin interrupción entre ese momento y el de guardar la reliquia, tras ocho días expuesta en la catedral. Este hecho sorprendió a los valencianos, por lo que a partir de entonces la Ciudad acudía al Colegio a pedir rogativas a San Mauro siempre que había sequía.

Al quedar instituida esta práctica y considerarse beneficiosa por las lluvias logradas en los años 1606-13-15-16, en 1631 San Mauro fue oficialmente nombrado patrón de la ciudad y el reino por el Consell. En la *Consueta*, el capítulo 67 está dedicado a este menester y se detalla la forma en que debía sacarse el cuerpo y cabeza del santo a petición de la Ciudad, colocándolo en su capilla para después llevarlos en procesión a la capilla mayor después de la hora de sexta, con canto y música:

“... sobre su propio Altar póngale en medio con quatro luzes a los lados i cubra el cuerpo con un velo que hay colorado turquesco transparente en el arca chata y déxele así hasta tanto que dicha sexta baxan los capellanes a la sacristía (Aeste tiempo han de tener avisados a los menestri-les i campanero) y de la sacristía salen en Proçession... Todos los días se dize la missa del santo (exceptando Jueves, Viernes y Sábado) ha de haver todos los ochos días seis luzes en la Capilla maior...”¹⁸²³

El aviso a los ministriles significa que tañerían durante la procesión y la misa a canto de órgano, puesto que las horas de la mañana eran a canto llano también en las festividades de primera clase, aunque hacia mediados de siglo se convocaba a bajonista y corneta para las varillas de Sexta. Llegada la procesión a su destino “... puesto el Missal sobre el fagistor sedizen Por el

1819 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 24-dic-1681.

1820 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) LP XVII pág.163.

1821 Ver cap. 4.2.2.

1822 Pasqual Mas i Usó: *Academias valencianas del barroco: descripción y diccionario de poetas* (Kassel: edit. Reichenberger, 1999).

1823 AD V: ACCV *Consueta* fols. 124v-125r, págs. 38-39.

Preste tres oraciones, La Primera del Santo, La segunda Pro Pluvia, La tercera del Santísimo Sacramento¹⁸²⁴. Tras ello se descubría la cabeza para la misa, volviéndose a cubrir al finalizar y antes de nona. A la tarde se volvía a descubrir para las Vísperas, procediendo a cubrirla de nuevo al finalizar y se apagaban los candeleros dejando sólo dos luces para las Completas, más sobrias. Las reliquias quedaban expuestas en la capilla mayor durante ocho días y si no llovía se dejaban otra semana¹⁸²⁵. Cuando se devolvía el cuerpo al relicario —con los jurados presentes si así lo deseaban—, se procedía a realizar la misma ceremonia, con repique de campanas y ministriles acompañando el *Te Deum Laudamus*.

Entre los gastos de sacristía hay diversos apuntes de pago por este *Te Deum*; el más explícito es de 1606: “...por el Tedeum Laudamus que se dijo cabo del ochavario de San Mauro que se hizo por el agua y pagando a los capellanes y ministriles y otras personas...”¹⁸²⁶. La veneración a San Mauro como patrón de la ciudad y reino de Valencia pervivió hasta que en 1810 el consistorio solicitara sacar en procesión las reliquias del santo en rogativa por la invasión del ejército francés. Los capellanes perpetuos rechazaron la solicitud en cumplimiento de las *Constituciones*, ya que el Patriarca estipuló que ni capellanes ni reliquias pudieran salir en procesión fuera del recinto; esto ofendió a la Ciudad, que a partir de entonces abandonó el culto a San Mauro, hoy olvidado. En la tonada de los *Gozos* se hace referencia a su patronazgo del Colegio y la Ciudad: “Quien tanta grandeza ha visto, Mauro ilustre y vencedor, que os hayan hecho Retor del mismo *Cuerpo de Cristo*” y también a la ciudad: “Pues nuestra ciudad honrrais, Ò ciudadano excelente, que su paz y bien se aumente os rogamos que pidáys, pedidlo, pues hemos visto que alcanza vuestro favor”¹⁸²⁷.

6.4 La Inmaculada Concepción de María: controversia y celebración en el Colegio

El culto a la Virgen revistió gran importancia en el Colegio desde sus inicios; como en muchas otras capilla catedralicias hispánicas, los sábados estaban completamente dedicados a ella, cantándose la Salve solemne con el *Gaude Virgo*. También en domingo se cantaban los *Gozos* a Nuestra Señora en lengua romance compuestos por Comes y los días de semana no festivos al finalizar los oficios de la tarde, la salve *pequeña* en canto llano por los infantillos. Los días festivos, recordemos que la Salve recibía aún mayor solemnidad que los propios sábados.

Las festividades marianas más importantes eran la Purificación, Encarnación, Asunción, Nacimiento e Inmaculada Concepción. Además de tratarse de forma independiente en el calendario trazado por la *Consueta*, cabe destacar que se celebraban con salve solemne y se

1824 Ídem fol. 125v, pág. 39.

1825 “... por esso nose ha de quitar aunque passen quinze días porque seha visto sacándole otras vezes llover dentrolos ocho días más sino llueve no por esso seha de quitar sino hasta que haya bien llovido.” AD V: ACCV *Consueta* fol. 125v, pág. 39.

1826 ACCV Sacristía gasto menudo 1-may-1606.

1827 Juan Bautista Comes: *Cuatro Gozos con polifonía*. Transcripción por Vicente Báguena Soler y estudio morfológico por Manuel Palau (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955) págs. 6 y 18.

sacaba la imagen o reliquia —consistente en cabellos—, que se descubría mientras finalizaba la letanía para comenzar la salve. También se hacía así los jueves, aunque por estar patente el Santísimo Sacramento no se abría el tabernáculo.

La Inmaculada Concepción de María, compleja cuestión que llevó años de intensos debates en el seno de la iglesia católica, no podía dejar indiferentes a los valencianos. La expresión *Inmaculada Concepción de María* defiende la idea de que María Virgen fuera ya concebida por Ana, su madre, sin pecado original. Esta devoción generó controversia porque entraba en contradicción con dos dogmas: la universalidad del pecado original y la posterior redención del mismo con la crucifixión de Jesucristo.

Desde el siglo XV e incluso antes, algunas universidades europeas, como la Sorbona en París u Oxford en Inglaterra, comenzaron a defender tesis *inmaculistas*, exigiendo su defensa como paso previo a los grados académicos; entre las primeras universidades hispánicas en adoptar esta práctica, se encuentra l'*Estudi General* en 1530. El Concilio de Trento no llegó a manifestarse sobre el tema, pero en la sesión V el cardenal español Pedro Pacheco (1488-1560), logró al plantearse la cuestión de la propagación del pecado original, que la Virgen quedara excluida¹⁸²⁸.

Entre el clero seglar y las órdenes regulares hubo gran debate y de nuevo parece que los dominicos, *maculistas*, se situaron frente a franciscanos y jesuitas, que defendieron la concepción inmaculada de la Virgen, aunque San Luis Bertrán también lo hizo pese a ser dominico, al igual que Santo Tomás de Villanueva, que era agustino. En Valencia el fervor popular que en aquella época llevó a graves altercados por causa de la beatificación de Jeroni Simó, acentuó también la intensidad de la causa mariana, a la que finalmente se adhirió la orden de Predicadores. Ya en 1486, 1510 y 1532 se celebraron certámenes poéticos en honor de la “Sacratísima Concepción de la Mare de Deu”, conservándose una imagen de la Inmaculada en “*Los goigs de la gloriosa mare de Deu de la Concepció, los quals se canten en la Encarnació*”, publicada en 1510 “...bajo la variante iconográfica de la *Tota Pulchra*, envuelta con los atributos de la letanía lauretana”¹⁸²⁹.

También Felipe III fue un fervoroso *inmaculista* y por ello en 1616 hizo llegar al Vaticano una embajada que intercediese ante el Papa para que éste legislara a favor de dichas tesis. El Pontífice evitó un dictamen definitivo, pero el 12 de septiembre de 1617 un decreto del Santo Oficio autorizaría la defensa pública de la inmaculada concepción, prohibiendo la publicidad de las tesis contrarias, así como la controversia pública por parte de ambas sensibilidades. Este decreto dio alas a los *inmaculistas* valencianos y el arzobispo Aliaga —recordemos que era dominico—, se encontró en la disyuntiva de defender o no la causa de sus fieles, manteniéndose finalmente al margen.

1828 Sesión V, 28 de mayo de 1546. Al finalizar, ya logrado el mencionado decreto, se dice que un prelado que no había asistido a la sesión, exclamó molesto: “In hoc decreto Concilium pachequizcuit” (“¡En este decreto el Concilio Pachequizó!”).

1829 Concepción Alejos Morán: “Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados” en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y artes: actas del simposium* vol.2 (El Escorial, 2005) pág.811. Se pueden consultar también en este texto los antecedentes históricos del culto inmaculista en el Reino de Valencia.

Algunos meses después, ya en 1618, el rey envió una nueva embajada al Vaticano suplicando una resolución favorable merced al apoyo recibido desde todos los puntos de los territorios hispánicos. También en Valencia, la Ciudad recuperó una pragmática de Juan I de Aragón fechada en 1394, que defendía esta devoción y ordenaba fomentarla entre los valencianos, como san Vicente Ferrer, consejero de aquel rey y confesor de su esposa Violante, hiciera en vida; los Jurados conminaron a Isidoro Aliaga a aceptar la pragmática, cosa que él rechazó, aprovechando además para condenar el juramento que ya había hecho la Universidad.

Finalmente, la embajada real de 1618 dio resultados, pues en mayo de 1622, ya fallecido Felipe III, Gregorio XV emitió un Breve en el que se confirmaba la advocación a la Inmaculada Concepción y se prohibía la controversia no sólo pública sino ahora incluso en la esfera privada¹⁸³⁰. En la ciudad de Valencia este espaldarazo sirvió de excusa para organizar, sin el beneplácito del arzobispo, una fiesta con octava, entre el 14 y el 20 de noviembre, aunque se alargó hasta el 8 de diciembre entre diferentes parroquias, cofradías y conventos. Dice el cronista Joan Nicolau Crehudes: "... se publicò en la Iglesia Mayor a diez de Julio de 1622. Y si con tan dichosas y felizes nuevas no nos matò el contento, fue porque nos embelesò la devoción"¹⁸³¹.

A pesar de este entusiasmo, no fue hasta 1661 que el obispo de Plasencia en nombre de los reinos hispánicos, logró del Papa Alejandro VII la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, despachada el mismo día de la Inmaculada: en ella se afirmaba que María había sido concebida sin pecado original, por lo que debía preservarse el culto y veneración de dicha festividad. En Valencia se organizaron fiestas en la ciudad, catedral, parroquias y oficios¹⁸³².

En el Colegio ha quedado constancia de estos acontecimientos por los pagos al campanero tras la promulgación de la bula en el reino de Valencia: "A Vicente Silvestre Campanero por dos toques del Tedeum Laudamus de la nueva que vino de haver definido su santidad haver sido concebida la Virgen María sin Pecado original enel primer ynstante desu Aneasión"¹⁸³³. También en abril se le pagó "...por llevar a buelo el día de la Publicación que hiço la Ciudad delas fiestas dela Puríssima"¹⁸³⁴, y a la celebración de las fiestas en la ciudad: "...per quatre

1830 La información referente a este apartado ha sido recabada en Ricardo García Villoslada y otros: *Historia de la Iglesia en España, vol. IV. La Iglesia en la España de los siglos XVI-XVII* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos 1979-1982) y Emilio Callado Estela: *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001).

1831 Joan Nicolau Crehudes: *Solenes y grandiosas Fiestas que la... Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo decreto* (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1623) pág. 14. En esta crónica se describe con gran detalle el lujo de las festividades, con altares, invenciones en los carros de la procesión, fuegos de artificio, toros, e incluso una justa poética, aunque el Colegio de Corpus Christi no acudió por tener prohibido salir en procesión por la ciudad.

1832 La crónica fue escrita por J.B.Valda: *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N.S.S. pontifice Aljandro VII* (Valencia: Gerónimo Vilagrás, 1663) Se encuentra en la Biblioteca Digital Valenciana- Biblioteca Valenciana San Miquel dels Reis. La estudiosa Pilar Pedraza ha estudiado el documento con todo detalle en su libro *Barroco efímero en Valencia* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1982).

1833 ACCV Sacristía Gasto menudo de 21-ene-1662.

1834 ACCV Sacristía Gasto menudo de 20-abr-1662.

tocs de canpanes per les festes que feu la ciutat dela consepsió, 18S. Vicent Silvestre”¹⁸³⁵. En el Colegio siempre se celebró solemnemente:

“En 8 [de diciembre] se celebra la fiesta de la Purísima Inmaculada Concepción sin Pecado Original de la Virgen Benditísima Madre de Dios i Señora Nuestra, es de Primera classe tiene salve solemne la víspera y su día, es dobla por nuestro Santo Fundador sácase la imagen a su Capilla, tiene estación por razón dela dobla.”¹⁸³⁶

No por casualidad fue dicho día de 1706 cuando el Archiduque Carlos de Austria —por entonces en Valencia defendiendo su derecho a la corona como Carlos III—, proclamó patrona de España a la Virgen y el misterio de su Inmaculada Concepción, aunque ello no fue confirmado hasta 1760 por Clemente XIII a instancias del posterior Carlos III de la dinastía borbónica. Cabe pensar que el entorno del Colegio pudo influir junto al capítulo catedralicio para que este acontecimiento tuviera lugar, pues las relaciones con este príncipe debían ser excelentes para que fuera un infantilillo del Colegio quien le hiciera entrega de las llaves de la Ciudad a su llegada el 30 de septiembre del mismo año¹⁸³⁷.

En esta festividad, por ser de primera clase, se cantaban la misa y los oficios de la tarde a canto de órgano, siguiendo las indicaciones del Fundador; además de la dobla mencionada, se especifica en las *Constituciones* que es con ministriles y la Salve de la víspera, como la del propio día, solemne y también con ministriles¹⁸³⁸. Tras revisar la documentación referente a la actividad del arpista, podemos afirmar que en 1633 pudo intervenir, pues fray Juan de Sossa cobró el 11 de mayo de 1634 “...nueve lliuras demedio anno que ai tañido la arpa enesta casa...”¹⁸³⁹, por tanto no solo durante las Completas de los jueves de cuaresma. También a partir de 1660 se puede consultar si hubo arpa en esta festividad: en algunas ocasiones —1661, 1667, 1672, 1678, 1701—, se observa que el 8 de diciembre hubo arpa, pero ello se debe a que cayó en jueves. Solamente en 1675 y 1689, hay certeza de que la Inmaculada Concepción se celebrara con arpa.

Entre los papeles de música que se fueron copiando y aunque en muchas ocasiones se tratara de los salmos más comunes en sus diferentes formas y organización coral, en diciembre de 1680 se copió entre otras obras y compositores, un motete “...de la Concepción de Diego de Grado a 12”¹⁸⁴⁰, lo que muestra el aprecio que a este compositor se le tuvo, dado que había fallecido casi sesenta años antes¹⁸⁴¹. El año siguiente, 1681, el mismo copista facturó diversos trabajos y

1835 ACCV Sacristía Recibo 15-may-1662.

1836 AD V: ACCV *Consueta* fol. 75v pág. 16.

1837 AD IX: ACCV *Asiento* fol. 47v. Se trata del infantilillo Francisco García, castellano de Alpera. Este hecho tampoco debe ser considerado como casual en el contexto político foral del momento.

1838 Ver cuadro AD VII-1 *Festividades con ministriles*.

1839 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 11-may-1634.

1840 AD X: ACCV *Música* Memoria y recibo nº 170.

1841 Se trata de un motete a 9 T-SATB- SATB, con dos bajoncillos y un bajón, manuscrito del siglo XVII. José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) pág.365. El número de registro es el 2266 y el de

entre ellos encontramos un “Motete dela Virgen a 8 de Marcos Pérez y acompañamiento” que pudiera ser el mismo que José Climent catalogó con el título *O Admirandam mariam*, del que indica que hay “Particellas manuscritas en dos copias distintas”¹⁸⁴² siendo el acompañamiento cifrado de órgano, aunque no data los documentos.

Finalmente, cabe señalar aquí que la capilla del Monumento fue presidida desde 1639 por una talla de la Inmaculada Concepción de Gregorio Fernández en madera policromada, donada por la condesa de Castro y sobrina del Patriarca, María Enríquez de Ribera, por lo que en agradecimiento, los Colegiales perpetuos determinaron

“... se celebrase todos los años una dobla mayor con estación y salve el día de la concepción de Nuestra Señora por los Señores Condes de Castro en agradecimiento de haver hecho donación y entregado al Colegio la imagen de la Virgen de la Concepción dos blandones de plata dos lámparas de plata un frontal de tela de oro y una casulla de lo mismo.”¹⁸⁴³

En el AD VIII-1 *Festividades con ministriles* se pueden consultar las festividades marianas que llevaban acompañamiento instrumental, aunque la *Consueta* no dedicara un apartado especialmente detallado sobre cómo se celebraban.

6.5 La Navidad

La celebración de la Navidad en el Colegio arrancaba realmente con la festividad de la Expectación de la Virgen el día 18 de diciembre, que tenía octava y finalizaba precisamente el día 25. Era de primera clase doble —en los documentos de la época reza *con dobla*—, y con dos estaciones, la víspera y el día, que se hacían con reliquia¹⁸⁴⁴. El día de navidad era también doble, aunque la *Salve* solemne solo se cantaba la víspera, mientras que el día propio había estación con reliquia tras los oficios¹⁸⁴⁵. Ya explicamos en el capítulo II que además de los del triduo de la Semana Santa, sólo en la natividad se celebraba oficio de maitines, el día 24 a las diez, inmediatamente antes de la misa, con canto llano, “a tono”:

“...éntrase a las diez horas y aunque las maitines cantados a tono pero con tanta paussa que se vienen a acabar sin laudes alas doze horas entonces baxa el señor Retor a dezir la missa asistentes dos Colegiales perpetuos si alguno faltare el Aiudante, bendize enla missa el Pan dela missa del Gallo i el día siguiente le reparte entre todos...”¹⁸⁴⁶

catálogo G 8/7.

1842 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) pág.614. El número de registro es el 4277 y el de catálogo P 5/7.

1843 *Determinaciones* fol. 69, determinación 11-oct-1641.

1844 AD V: ACCV *Consueta* fols.77r-v pág. 17. La reliquia de la Virgen consiste en sus cabellos.

1845 AD V: ACCV *Consueta* fol.77v pág. 17. La reliquia de Jesucristo también consiste en cabellos.

1846 AD V: ACCV *Consueta* fol. 80r pág.18.

También en la *Consueta* se detallan los vuelos de campanas: la víspera a medio día y por la tarde, el propio día de Navidad al alba y a medio día, felicitándose por esta costumbre de manera curiosamente expresiva, pues el culto al Santísimo Sacramento es evocado también a través del nacimiento de Jesús en Belén, vocablo que en hebreo significa *casa del pan*¹⁸⁴⁷: “...no ay que ponderar el acierto de la institución destes vuelos, pues quando no fuesse si por estar pintado el Divino Nacimiento de Dios humanado en el Altar maior, y ser el lugar del Nacimiento Belén, e interpretarse Domus panis y el recién nacido cordero immaculado, le ha venido pintado al Colegio...”¹⁸⁴⁸.

Como colofón a esta festividad, la adoración de los Reyes se celebraba con Salve solemne la víspera, mientras que el día 13 se celebraba la Epifanía, festividad doble con estación. Un privilegio de la fundación era el no haber de decir misas de *Requiem* durante la octava de Reyes¹⁸⁴⁹.

6.6 Las Honras del Patriarca

Para conmemorar la figura de Juan de Ribera en el día de su fallecimiento “...se han de hazer las Honras a 7 (de enero) día después de los Santos Reies aunque sea jueves como sucedió el año 1616 y entonces que se diga la misa del Santísimo Sacramento...”¹⁸⁵⁰. En este homenaje póstumo al Patriarca se ponía en práctica la pompa propia de la época para dar mayor realce a los simples oficios religiosos con el Santísimo Sacramento expuesto y sermón:

“... pongan las cortinas que sirven los jubileos en el monumento y en éstas afixadas las enigmas, geroglíficos, sonetos, romançes, y demás papeles todo en alabança del Santo. Advierta el Aiu-dante fue acordado por el Colegio en cada un año se renueven para las honrras una dozena de enigmas y estas mezcladas con las de los años passados...”¹⁸⁵¹

Si nos atenemos a las indicaciones de la *Consueta* para los aniversarios, la misa del día era a canto de órgano, siendo el nocturno de la víspera con la tercera lección y el responso a canto de órgano¹⁸⁵², aunque no consta en ningún documento que se acompañara de instrumentos, sino simplemente bajón y órgano.

1847 Hemos revisado diversos textos, entre ellos el más interesante de Pedro Calderón de la Barca: “El verdadero Dios Pan”, en *Autos Sacramentales Completos 48*. Edición de Fausta Antonucci (Kassel/Universidad de Navarra: edición Reichenberger, 2005) pág. 154 v 46-47-48-49: “...Ya sabes/que envuelto entre pobres pajas/unos rústicos pastores/me hallaron, a cuya causa/se llamó mi primer cuna/Belén, que en hebreo “casa de trigo” quiere decir.” La autora explica: “Belén efectivamente en hebraico quiere decir “casa del pan...”, lo que ratifica mediante sendas referencias bibliográficas.

1848 AD V: ACCV *Consueta* fol. 170v pág.66.

1849 AD V: ACCV *Consueta* fol. 58r pág.4.

1850 AD V: ACCV *Consueta* fol. 81v pág.18.

1851 Ídem fol. 82r pág.18. El subrayado es del original.

1852 Ver cap. 2 cuadro IX.

6.7 La Purísima o *Candelaria*

El 2 de febrero se conmemora la Presentación del niño Jesús en el templo y la purificación de su madre o *Purísima*; en esta fiesta, conocida también como “la candelaria” —de primera clase con dorado y solemnísima en el Colegio—, se bendice además la cera. Se sacaba la imagen de la Virgen en procesión por la iglesia para dicha bendición, dejándose en su capilla mientras la comitiva procedía a devolver la cera bendecida a la sacristía: “Días antes ha de estar hecha la prevención de la cera y puesta en el almario no sólo la que es menester para este día sino también la que es necesaria para la Semana Santa porque se bendize este día...”¹⁸⁵³. El nombre de *candelaria* procede de la procesión de aquél día, con la Virgen acompañada por una profusa iluminación de cirios: “Para la Procepción de las candelas, la saca el señor Rector dela sacristía ala Capilla Maior házesse la Proçesión con ella i éntrase enla sacristía...”¹⁸⁵⁴.

Dice la *Consueta*: “Tiene esta fiesta Salve solemne la víspera y el día, no se ha de hazer la estación ni la víspera ni el día sino que se difiere para domingo siguiente porque parece mal salir de la sacristía a dezir los Gozos sin cantoría y assí diferir la estación es por respeto de los Gozos y que sea todo junto, estación y Gozos”¹⁸⁵⁵. Además de la estación, las dos *Salves* y las responsiones debían hacerse a canto de órgano¹⁸⁵⁶ e inferimos por la *Consueta* que la estación con canto daba más solemnidad a los *Gozos* del domingo que se cantaban a continuación¹⁸⁵⁷.

La Purificación o *candelaria* celebraba primeras, segundas Vísperas y misa con ministriles por ser de primera clase con dorado¹⁸⁵⁸. Hemos comprobado también que en los años 1663-1673-1674-1677-1687-1688-1703 y 1705, se contrató un bajón extraordinario, por lo que podría haberse tratado de celebraciones a cuatro coros¹⁸⁵⁹.

6.8 Festividad de la Dedicación del Colegio

La primera dominica de febrero tras la Candelaria y con ocasión del aniversario del traslado del Santísimo Sacramento al Colegio desde la catedral el domingo 8 de febrero de 1604 con la presencia de Felipe III, los duques de Lerma y de Medinaceli —grandes de España—, se celebraba la *Fiesta de la Dedicación*, de primera clase con dorado y octava, cuya misa,

1853 AD V: ACCV *Consueta* fol.82v pág.19-20.

1854 AD V: ACCV *Consueta* fol.82v pág.19-20.

1855 AD V: ACCV *Consueta* Si la festividad venía en jueves se cerraba la imagen de la Virgen y no se descubría hasta acabados los oficios, para el canto de la salve.

1856 San Juan de Ribera: *Constituciones...* (1896) cap. XXI págs.28-29-30 y AD VIII-1.

1857 Recordemos que en 1608 se celebró con gran boato y ministriles la festividad de la Virgen de la Sapiencia, patrona de l' *Estudi general* y su octava, lo que no volveremos a ver a lo largo del siglo. La información se encuentra en el capítulo 1.

1858 AD VIII-1 *Festividades con Ministriles*.
AD V: ACCV *Consueta* fol.130r pág. 42.

1859 AD VIII-2 *Festividades con arpa y/o refuerzo instrumental*. También se pueden consultar los recibos ordenados cronológicamente en AD VIII: ACCV *Ministriles*.

primeras y segundas Vísperas se celebraban con ministriles¹⁸⁶⁰. Por encontrarse muy próxima a la *Candelaria* hubo que resolver la adscripción de los oficios del día y la víspera: “Si la dominica dela dedicación a 6 de febrero se encontrare conla festividad dela Purificación como si viniere, o, fuere sábado las Vísperas han de ser de la Dedicación”¹⁸⁶¹.

6.9 San Vicente Mártir

San Vicente Mártir fue un clérigo originario de Zaragoza, torturado y muerto en Valencia durante la persecución de los cristianos ordenada por Diocleciano (244-311) en 304 o 305 A.D. Por esta razón es el patrono de la ciudad, que conmemora su martirio el 22 de enero. En el Colegio esta festividad —de primera clase con dorado—, se celebraba con canto de órgano y ministriles¹⁸⁶². Además de ello, hubo música con arpa los años 1677, 1682, 1692, 1697 y 1703. En 1677 hubo arpa en ambas Vísperas y misa y en 1692 cayó en viernes, por lo que parece se celebraron las primeras Vísperas —el jueves—, con arpa y el viernes se hizo con ella también el Miserere¹⁸⁶³. Según la *Consueta*, era festividad doble y se sacaba su reliquia en estación sin luces a la capilla del Ángel Custodio¹⁸⁶⁴. En dos ocasiones se menciona la presencia de bajón foráneo —1697 y 1703—, pero en una de ellas explica que sustituyó a Renart y en la otra probablemente fue por el mismo motivo¹⁸⁶⁵. En el archivo actual se conserva un motete en su honor de Máximo Ríos, *Invictus martyr Vicentius*, a tres coros SSAT-SATB-SATB y tres acompañamientos iguales y cifrados¹⁸⁶⁶.

6.10 La Cuaresma

A partir del miércoles de ceniza, comenzaba un ciclo cuya preparación está prolijamente descrita en la *Consueta*, por ser el de mayor importancia:

“El Domingo de carnes tolendas tenga el Aiudante cuidado quemén los Acólitos dela capilla maior los palos de los ramos que quedaron Benditos del Año Passado que ya se guardan de industria para esso y hecha la ceniza la haga çerner i desta manera la traigan Primero día de qua-resma por la mañana ala sacristía.”¹⁸⁶⁷

1860 AD V: ACCV *Consueta* fol.60r pág.6 y AD VIII-1 *Festividades con Ministriles*.

1861 AD V: ACCV *Consueta* fol.82v pág.19, fol.130r pág.42.

1862 AD VIII-1 *Festividades con Ministriles*.

1863 AD VIII: ACCV *Ministriles/Arpa* gasto menudo de enero 1677, 1682, 1692, 1697 y 1703.

1864 AD V: ACCV *Consueta* fol.58r pág.5. Anteriormente se hacía la estación a la capilla mayor con dosel, pero esta indicación fue tachada.

1865 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibos 26-ene-1697 y 22-ene-1703 [“...por estar enfermo Renart”].

1866 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) pág. 691 n° 4898.

1867 AD V: ACCV *Consueta* fol. 83v pág. 20.

Seguidamente informa del horario, pues las Vísperas resultaban largas y era obligatorio comenzar Completas a las tres de la tarde; incluso el segundo y quinto jueves de la Cuaresma se celebraban Vísperas antes de comer¹⁸⁶⁸. Aunque no se dan detalles del desarrollo de los oficios del Miércoles de Ceniza, desde el punto de vista musical, por constitución eran a canto de órgano la misa y oficios de la tarde, con participación del bajón exclusivamente y junto al órgano¹⁸⁶⁹. 1610 fue un año en que todas las festividades se prepararon con sumo cuidado: incluso se hicieron copias de antífonas para el miércoles de ceniza: "... por el apuntar, pautar y poner letra en quatro traslados de las antífonas del primer día de quaresma, a la distribución de las çeniças para el servicio de la Yglesia"¹⁸⁷⁰.

El oficio de los jueves, siempre de la máxima solemnidad por ser al Santísimo Sacramento, no perdía este carácter: "... los Jueves de quaresma Completas a las tres. Advierta también al señor Vicario de Coro todos los jueves dela quaresma, la octava del Santísimo Sacramento todos los ocho días o, lo que huviere Completas se han de dezir con flautas, i an de tañerse los dos órganos assí lo mandó el Patriarca mi Señor"¹⁸⁷¹.

Precisamente en 1635 el organista de la catedral hubo de ayudar en estos oficios: "A Andrés Pérez quatro libras por aver ayudado Al órgano las completas de quaresma afalta de otro organista, 4L"¹⁸⁷². El arpa aparece en 1630 también para las completas de cuaresma, probablemente para poder cantar el oficio a tres coros, con dos órganos: "...a mossén Gerónimo Bernat... por aver asistido con el arpa enlas completas dela quaresma ydel ochavario del Santísimo Sacramento"¹⁸⁷³. Una vez más, como en la festividad de san Mauro, en 1637 hubo necesidad de acudir a la ayuda de un corneta, en esta ocasión de la Seo: "Jo Jusepe Settimio menestril de la Seu...per haver servit en la missa y completes los sis dichous dela quaresma conforme mos predecesors de menestril y corneta...6L"¹⁸⁷⁴.

También de 1632, año en que Juan Bautista Comes era de nuevo maestro de capilla, se conserva un documento interesante: "Mandaré pagar a Frances Martí cerrajero...por ocho facistoles queha hecho para los balcones dela Yglesia para los músicos y menestriles..."¹⁸⁷⁵. Así pues, además de la disposición corriente de dos o tres coros —dos junto al presbiterio y uno arriba junto al órgano grande —, Comes optó en esta ocasión por enviar instrumentistas y cantores a

1868 Ibid. fol. 84r para el segundo jueves.

1869 Para el oficio de miércoles de ceniza ver cuadro VI del cap. 2 y para saber si llevaba ministriles o bajón simplemente, ver cuadro AD VIII-1 *Festividades con Ministriles*.

1870 AD X: ACCV *Música* Recibo nº 8.

1871 AD V: ACCV *Consueta* fol.84r pág. 20.

1872 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo Andrés Pérez 15-abr-1635.

1873 AD VIII: ACCV *Ministriles*/arpa Libro 8-jun-1630. Cuando se mencionan las Completas de cuaresma se hace referencia exclusiva a las de los jueves.

1874 AD VIII: ACCV *Ministriles* Jusepe Settimio 30-abr-1644.

1875 AD VIII: ACCV *Ministriles* Carta de pago de 2-abr-1632.

las tribunas, sobre las cuatro capillas laterales y por el número de atriles, debían utilizarse las cuatro, lo que con seguridad implica la participación de solistas y el canto de *sencillos*.

Antes de finalizar la cuaresma y a partir de la *Dominica in Passione*¹⁸⁷⁶, se veneraba la Vera Cruz tras el oficio de Vísperas. En el Colegio había tres, de diferente tamaño y para estas ocasiones se utilizaba la mediana, pues la grande era utilizada en Semana Santa¹⁸⁷⁷. El acto reviste el dramatismo propio de las ceremonias del Patriarca y el canto es parte indispensable, pues la estación avanza al ritmo que impone el himno *Vexilla Regis* y la cruz, colocada tras un cortinaje, se descubre mientras el coro canta su sexta estrofa, *O Crux, ave, spes única...*:

“... parten del relicario puestos por su orden en principiando *Vexilla Regis prodeunt*, van aespacio haziendo sus paradas midiendo el tiempo según el himno. Quitasse el paño dela Sepultura del Patriarca mi señor van con este orden, el Asistente delante muy aespacio tras dél dos monezillos delos maiores, luego dos acólitos con los ciriales blancos después los seis capellanes tres a una parte y tres a otra por su antigüedad, y los dos Collegiales perpetuos los postreros, y el Señor Sacristán detrás del sacerdote que lleva la Vera Cruz; llegados ala Capilla maior los dos monezillos cierran las cortinas juntándolas enel medio, el señor Sacristán descubre la Vera Cruz, dale el cirio el Acólito poniendo antes el pavellón alto al pie dela Vera Cruz. Uno de los monezillos apaña las faldas y puestos los acólitos ensus lugares alt tiempo que enel coro dizen O Crux tiran las cortinas enseñando la Vera Cruz; buévela a cubrir elseñor Sacristán y buelven por su orden dando la buelta por la parte de San Mauro ala Sacristía.”¹⁸⁷⁸

A continuación se explica que si en estos días hubiera una festividad señalada, de primera o segunda clase, la cruz se sacaría en el momento de cantar el *Magnificat* durante el oficio de Vísperas. El último jueves de cuaresma, anterior al Domingo de Ramos, la Vera Cruz tiene preeminencia sobre la tradición del Colegio, por lo que no se sacan las flores ni se incensa, sino que se cierra la custodia antes de sacar la cruz a las Vísperas, que se adelantaban, pues la *Consueta* indica que “Después detodo esto hecho a medio día ida la gente los mismos Acólitos sacan las flores para ~~Vísperas~~ y Completas...”¹⁸⁷⁹.

En el inventario de música de 1625 (pág. 4 y 14 y 29) sólo hemos encontrado unos papeles de *Oh Crux* separados del himno *Vexilla Regis*, sin identificación del compositor, a cuatro voces y que fueron registrados de nuevo en el de 1656 y 1675, año en que sí se indica “O Cruz sin autor”¹⁸⁸⁰. Este podría ser el atribuido por José Climent a Ginés Pérez en el volumen IX

1876 Domingo anterior al de Ramos, última semana de Cuaresma. La preparación de este acto está descrita en AD V: ACCV *Consueta* fol.84v, pág. 21.

1877 San Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla...1610* (1896) cap. XXXIV nº 4.

1878 AD V: ACCV *Consueta* fol.85r, págs. 21-22 La cortina de la capilla mayor se ponía para el triduo retirándose el Viernes Santo por la tarde (*Consueta* ... fol.94v) La negrita es nuestra.

1879 AD V: ACCV *Consueta* fol.85v, pág.22. El tachado está en el original y corrobora el Adelanto de las Vísperas al final de la mañana. El tachado está en el original.

1880 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) págs.221-225-232 para los sucesivos apuntes de 1625-1656-1675.

de los *Fondos*¹⁸⁸¹ —ValenP 9 —, pero recientemente dicha filiación ha sido consistentemente desmentida por Esperanza Rodríguez García, quien lo considera anónimo¹⁸⁸².

En los primeros años del presente siglo, el propio Climent escribió sobre el *O Crux* de Ginés Pérez que se canta en la catedral, mencionando que fue Vicente García Julbe durante los años 40, quien atribuyó a Ginés Pérez¹⁸⁸³ el anotado en ValenP 9 sin dar mayores explicaciones¹⁸⁸⁴. De la partitura que se encuentra en el Patriarca asevera: “Esta copia del Corpus Christi es la más sencilla y simple que existe, podíamos decir. Aunque las líneas generales revelan que es la misma obra que todas las demás conocidas, se ha simplificado tanto, que no traduce la maestría de Ginés Pérez”¹⁸⁸⁵. Puesto que Esperanza Rodríguez lo incluye en la edición de su libro y Climent aporta los de la catedral en su artículo, hemos podido hacer una comparación y constatamos, que parecen ser más los elementos diversos que los comunes, por lo que probablemente la mejor opción es mantener la incógnita de la autoría del manuscrito del Patriarca. Para finalizar este asunto, entre los ocho libros de Motetes “...que dio Don Diego Vique” en 1641 y que en los inventarios de 1656-1675 y 1687 se inscriben sin detalles de las obras que incluían, se encuentra en un libro impreso entre otros salmos, motetes e himnos de Animuccia, un *Oh Crux* a 5 (SAAAT)¹⁸⁸⁶.

Los viernes tras las Vísperas y veneración de la cruz de la misma manera, se describe el canto del *Miserere* solemne mientras se descubre el Cristo crucificado de Silesia —donado por Margarita de Cardona y oculto tras el cuadro de la Santa Cena —, que desciende tras haber sido cubierto con una cortina; ésta se abre dejando paso a otras cuatro, tras las que se encuentra el Cristo y se corren coincidiendo con los primeros cinco versos del *Miserere*:

“Viernes siguiente acabada la missa maior y dichas Vísperas luego se saca la Santa Cruz y lo último es el Miserere y corrida la cortina quedá delante la Cena puede el de guarda baxar antes la tapa y en principiando el *Miserere* principiando por la de afuera viene a correrse la última al *Tibi soli peccavi*. Acabado el Miserere, al revés se haze: Principian porla de adentro y corridas todas pueden quando quisieren subir la tapa todo esto se puede hazer solo este Viernes por haver cinco cortinas con la de afuera.”¹⁸⁸⁷

1881 José Climent: *Fondos Musicales de la Comunidad Valenciana II* (1984) pág.22.

1882 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca: El manuscrito de música n°9* (Valencia: IVM, 2006) págs.57 a 65 incluidas. En este estudio se corrigen un buen número de filiaciones erróneamente atribuidas a Ginés Pérez o Victoria, otras consideradas anónimas o excluidas de la enumeración en los *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984). Todo el libro se encuentra trasladado a notación moderna.

1883 Vicente García Julbe: *Maestros Españoles del Siglo de Oro de la Polifonía Vocal Colección de las principales obras de nuestros Polifonistas clásicos, transcritas a notación moderna por Vicente García Julbe, Maestro de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca), de Valencia. (1 vol.) Motetes para los distintos tiempos litúrgicos y festividades del Señor. Apéndice de Villanescas eucarísticas de maestro Francisco Guerrero*. Ediciones Corpus Christi. Valencia, Nave- 1. No se indica la fecha.

1884 José Climent: “Ginés Pérez y su *O crux*”, en AM 57 (2002) pág.79.

1885 *Ibid.* pág.80.

1886 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) Libro XVI pág.28. En la portada hay una nota marginal que indica: “Don Diego de Vique sirvió con estos libros al Colegio de Corpus Christi, a 27 de Setiembre de 1641”.

1887 AD V: ACCV *Consueta* fol.85v, pág.22.

Durante el triduo pascual veremos un procedimiento similar mientras se canta el *Benedictus* para crear las tinieblas en las que después se cantaba el *Miserere*, aunque en ese caso el procedimiento tendrá como protagonista la iluminación. Para oscurecer la iglesia los viernes durante el *Miserere* se corrían las cortinas: “A Guillem Roca... por cerrar las cortinas del cinborio de dicho colegio quando se dize el miserere a raçón de un real cada día y esto es desde 24 de deziembre del año 1607 hasta 20 de Julio del presente año... 3L 3S 3D”¹⁸⁸⁸. La enorme carga simbólica de estos rituales es reflejo del especial carácter que el Patriarca dio a su fundación. Nos preguntamos si la intensidad del sentimiento religioso, así como el dramatismo de la puesta en escena de este y los demás actos ya descritos, no resultarían “acartonados” con el paso del tiempo por efecto de la repetición constante.

6.11. La Semana Santa

6.11.1 Domingo de Ramos y Pasiones de Semana Santa

El Domingo de Ramos comenzaba el oficio de la mañana a las siete, y tras él tenía lugar la procesión en el interior de la iglesia —sólo la del Corpus salía al claustro en el Colegio—, con el canto del himno *Gloria, Laus et Honor* a canto de órgano: como se puede comprobar en el cuadro 8 del capítulo II, según constitución sólo se cantaba la primera estrofa: *Gloria, Laus et Honor tibi sit Rex Christe Redemptor;/Cui puerile decus prompsit: Hosanna pium*¹⁸⁸⁹. Esperanza Rodríguez confirma nuestras constantes sospechas del progresivo aunque discreto avance en la práctica musical hacia los usos más comunes del entorno diocesano, pues en el libro de atril ValenP9 se copió después la segunda estrofa: “... en el manuscrito se copió, inicialmente, ese fragmento. La segunda estrofa es una adición de mano posterior. Compuesto en contrapunto imitativo, más desarrollado en la primera estrofa, destaca la sobriedad general del estilo utilizado”¹⁸⁹⁰.

Entre los recibos de compra, reparación y copia de música en libros o papeles, hay diversas anotaciones de procesionarios, aunque hay uno de 1656 específico para esta procesión: “... por aber adreçado 6 misales y aber puesto manecillas a uno y aber encuadernado un cuaderno que sirve el domingo de Ramos en la Processión...”¹⁸⁹¹.

Siguiendo la tradición, se preparaban ramos con palmas traídas de Elche, que eran repartidos entre los fieles, como atestiguan los numerosos pagos en menudo: “A Miguel Sanchiz de Helche por precio y porte de sesenta palmas para el domingo de ramos”¹⁸⁹². En ocasiones asistían

1888 ACCV: Sacristía Recibo de 27-jul-1608.

1889 “Gloria, alabanza y honor te sean dados, Rey Cristo Redentor / a quien el esplendor de los niños aclamó: ¡Salud al piadoso!”.

1890 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca...* (2006) pág.105.

1891 AD X: ACCV *Música* Recibo de 19-abr-1656.

1892 ACCV Sacristía Gasto menudo de 17-abr-1628. A lo largo del siglo se repiten las compras y se apuntan de la misma manera. En muchas ocasiones la compra era menor, siendo este año la compra superior a otras que hemos visto.

personajes ilustres, como hicieron en 1625 los virreyes, marqueses de Povar, y se les preparaban las palmas especialmente: “Por engalanar las palmas delos señores virreyes”¹⁸⁹³.

La Pasión del domingo de Ramos, *según san Mateo*, era también la más ostentosa de las cuatro que se cantaban: los primeros y mejores cantores eran seleccionados para el Proceso, mientras que el coro cantaba la Turba a seis voces. Las de martes y miércoles eran cantadas a tres voces a canto llano, “... juntándose los tres a canto de órgano en los pasos que están señalados en las Pasiones...”¹⁸⁹⁴, siendo el proceso a cuatro voces en la de Viernes Santo.

Según la *Consueta*, el Domingo de Ramos además de decorar la Iglesia con palmas, que se daban también a todos los capellanes para la Misa rectoral y el canto de la Pasión; al acabar la procesión se repartían las sobrantes:

“...ida la processión quando han acabado de baxar dela Capilla maior se dan ramos ala gente que está en la Iglesia en llegando ala puerta dela Iglesia se parten los cantores unos ala parte de adentro y otros ala parte de afuera. Procure el Aiudante sacar pastillas para los incensarios dela processión. Este día al tiempo delas Vísperas saca el señor Rector la Vera Cruz y ha de ser delas tres la maior pues la mediana sale los demás días.”¹⁸⁹⁵

Tras el canto de la *Pasión* se retiraban púlpitos y tablado. Como el Jueves Santo se realizaba la Procesión del Santísimo Sacramento a la capilla del Monumento debían apartar también el púlpito que estaba a la parte de la epístola junto a la capilla de san Mauro, para así bajar la Vera Cruz.

Se recuerda también no utilizar campanillas ni durante la función ni a la elevación durante la misa, ni tampoco durante las Pasiones de martes y miércoles:

“...este día [domingo] a medio día se quitan los púlpitos y el tablado donde se dize el processo. Advierta el Aiudante a los monezillos mientras se dize la Passión este día, martes y miércoles no hagan señal al Santo ni toquen (campanillas) ala elevación del Santísimo Sacramento. Es acertado quitarlas de los altares i entrarlas en la sacristía después acabada la pasión sacarlas.”¹⁸⁹⁶

La tradición en la Península Ibérica, que aún se preserva en algunas zonas, era no tocar campanas en Jueves y Viernes Santo, sino matracas¹⁸⁹⁷; esta costumbre incluía también el uso de matracas

1893 ACCV Sacristía Gasto menudo de 23-mar-1625.

1894 San Juan de Ribera: *Constituciones de la Capilla...1610* (1896) capítulo XL pág. 73. Ver cap. 2 cuadro 8.

1895 AD V: ACCV *Consueta* fol.87r págs. 23-24. Ya hemos visto que los púlpitos y el tablado para las Pasiones, se preparaban el domingo anterior al de Ramos, el de Pasión. Climent y Piedra ofrecen otros detalles del reparto de palmas en *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág.45.

1896 AD V: ACCV *Consueta* fol.87r pág. 23.

1897 Matraca: (Del ár. hisp. *maṭraqa*, y este del ár. clás. *miṭraqah*, martillo).

1. f. Rueda de tablas fijas en forma de aspa, entre las que cuelgan mazos que al girar ella producen ruido grande y desapacible. Se usa en algunos conventos para convocar a maitines, y en Semana Santa en lugar de campanas.

2. f. Instrumento de madera compuesto de un tablero y una o más aldabas o mazos, que, al sacudirlo, produce ruido desapacible <http://lema.rae.es/drae/> agosto 2012.

En la web del Gremio de Campaneros de Valencia se puede consultar la historia y el toque de las matracas: <http://campaners.com/php/textos.php?text=150>, así como un inventario fotográfico de matracas entre los que se encuen-

más pequeñas para sustituir las campanillas del altar durante la misa y oficios. En el Colegio todavía se conserva la del campanario que, al gusto de la fundación, viene cerrada en una caja para evitar su deterioro. La *Consueta* recuerda cuándo debían estar los púlpitos y el tablado para la Pasión y quién cantaba en este último:

“Los días que se sacan los púlpitos son Domingo de ramos, lunes santo a medio día para el martes santo y se quedan martes para el miércoles, advirtiendo que el que está a la parte de San Mauro se ha de apartar i retirar ala parte dela puerta de San Mauro¹⁸⁹⁸ por la Vera Cruz al baxar dela Capilla Maior... i Viernes por la mañana entre cinco i seis se buelven a sacar los púlpitos iel grande digo el tablado donde se lee el processo.”¹⁸⁹⁹

Por tanto, el proceso se cantaba en el tablado, mientras que la turba se haría desde el coro. Obsérvese que dicho tablado no se menciona para martes y miércoles, en que las Pasiones eran mayoritariamente a canto llano¹⁹⁰⁰. Ya muy entrado el siglo XVII, se introducen en la *Consueta* unas indicaciones —tan ambiguas que nos sonreímos al leerlas—, sobre la disposición de los cantores de la Pasión, ordenándose como en la catedral:

“En el año 1665 determinó el Colegio el puesto que ha de guardar cada uno de los que dizen la Pasión al baxar de el choro ala sacristía, y al bolver, guarda cada uno su puesto, quando sale a cantarla, sale el de Jesús en medio, el resto alamano derecha, y los otros ala izquierda. Assí se hace en la Iglesia mayor y en todas las demás.”¹⁹⁰¹

Dos apuntes de 1668 —cada año se anotaba el gasto y hay otros muchos similares a estos—, informan de la cuidada y minuciosa preparación no sólo de la música, sino también de ropajes, telas y decorados: “A Jesualda Tamariz por seda y manos y remendar los guantes de seda para los que sacan los estandartes dela pasión”¹⁹⁰², y “...por una vara de tela verde para... (papel roto) ...la turba...”¹⁹⁰³, aunque los cantantes vestían obviamente de negro: “...por damasco recados y hechuras de estolas negras que se han hecho para los que cantan los Passios...”¹⁹⁰⁴.

Así como 1605 fue el año en que se copió la Pasión *según san Mateo* erróneamente atribuida a Comes¹⁹⁰⁵, 1610 es también junto a las anteriores novedades descritas, el año en que nuestro compositor creó su Pasión *según San Juan* para la celebración del Viernes Santo.

tra la del campanario del Colegio: <http://campaners.com/php/matraques.php> agosto-2012.

1898 La capilla de San Mauro se encuentra en el transepto de la iglesia en el lado de la epístola, en un acceso idéntico al del lado opuesto, que conduce a la sacristía.

1899 AD V: ACCV *Consueta* cap. 42 fol.87v-88r págs. 23-24.

1900 Véase cap. 2 cuadro 8 y explicaciones relacionadas con el mismo.

1901 AD V: ACCV *Consueta* fol.88v margen izquierdo pág.24.

1902 ACCV Sacristía Gasto menudo 5-mar-1668.

1903 ACCV Sacristía Gasto menudo 24-mar-1668.

1904 ACCV Sacristía Recibo 27-dic-1695.

1905 En el capítulo 2 hemos detallado la identificación por Greta Olson de esta Pasión como de Jan Nasco y no Juan Bautista Comes. Greta Olson: “Mixing chant traditions: An Italian Passion in Spain” *Alamire Yearbook IV*

Cada año se repetían las mismas preparaciones para la celebración de la Semana Santa: las gradas o tabladros para la turba y los púlpitos se guardaban fuera del Colegio y debían traerse y volver a llevar: “A dos bastoxos por traer y volver los púlpitos delos passios y gradas... 13S”¹⁹⁰⁶. Además de limpiarlos, invariablemente durante todo el siglo se les daba negro con betún o “humo de imprenta”. El siguiente apunte es el más explícito de los que se hicieron: “...por remendar los tres púlpitos en donde se cantan los Passios en la Semana Santa y los facistoles remiendos de madera y dar de negro, más de remendar un banco de la Iglesia y hazer un caxón para el coro aescupir...”¹⁹⁰⁷.

Además, se revisaban las matracas y las campanas: “...por aver adobado las matracas y azer un bastimento para las estoras...Lo demás es de aver repretado las campanas y parar dos beçes el tablado de la turba”¹⁹⁰⁸.

Al finalizar las Pasiones, se ofrecía un refrigerio a los cantores; unos años se apuntaban separadamente cada día, pero otros se incluía en un solo apunte: “...de vizcochos para los que cantaron la pasión de todos los días, 12S” o “...para los del passio del viernes santo media libra de vizcochos, 4S”¹⁹⁰⁹. También se daba bizcocho u otros dulces a los predicadores: “Por el refresco del predicador, 2S 1D”¹⁹¹⁰.

De la misma manera que durante las estancias de Comes hemos encontrado muestras de mayor actividad e innovación en la capilla de música, en 1625, siendo Diego de Grado maestro de capilla, se incorporaron voces ajenas a la capilla para las Pasiones, aunque no se especifica qué función tuvieron: “A varios cantores que ayudaron alas passiones domingo y viernes santo a cada uno seys reales 1L 4S”¹⁹¹¹. En lo referente a los instrumentos, consta en las *Constituciones* que sólo el bajón intervendría en las mismas junto al órgano¹⁹¹².

6.11.2 El Triduo Pascual: Maitines, Misereres y Lamentaciones. Otras ceremonias en el Colegio

Los maitines de Semana Santa comenzaban a las 14,30 para finalizar antes de que anocheciera. Según constitución eran mayoritariamente a canto llano aunque el *Benedictus*, cantado mientras los acólitos procedían a dejar la iglesia entre tinieblas, se hacía *alternatim* canto llano y fabordón

(2001).

1906 ACCV Sacristía Gasto menudo de 17-mar-1619. *Bastoxos* son los bastajes o mozos de carga que hacían este trabajo.

1907 ACCV Sacristía Recibo de 23-mar-1693.

1908 ACCV Sacristía Recibo 30-mar-1613.

1909 ACCV Sacristía Gasto menudo 20-abr-1639 el primero y 4-abr-1643 el segundo.

1910 ACCV Sacristía Gasto menudo 7-abr-1669. Volvemos a recordar que los apuntes aparecen invariables y casi siempre en el gasto menudo.

1911 AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo de 24-mar-1625.

1912 San Juan de Ribera: *Constituciones... 1610* (1896) cap. XL págs. 21 a 26 n°s 8-13-14.

con algunos *sencillos* a canto de órgano, al igual que el *Miserere*: al menos en vida del Patriarca y durante los primeros años de la fundación, estaban acompañados de bajón y órgano, aunque con seguridad hacia la mitad de siglo los efectivos instrumentales fueron aumentando¹⁹¹³.

La *Consueta* describe cómo debía hacerse el *Benedictus*¹⁹¹⁴, del que se cantaba un verso a cada cirio que apagaban dos acólitos, hasta completar seis versos para seis cirios. Al tiempo, los acólitos de guarda apagaban las lámparas y tras ello, con sólo una vela encendida —la *marca*—, la capilla procedía a repetir la antífona del *Benedictus* tal y como ordenó el fundador. Tras ello se cantaba el *Miserere*:

“Cuidado no falten los Acólitos en asistir a los maitines vanse mudando por el cansancio de estar tanto en pie y apagando los cirios asu tiempo cada uno por su parte; dichas las laudes al *Benedictus* sube el Aiudante con estola i en cantando el verso *ut sine timore* hará señal al Acólito que está ala parte del evangelio apague el primer çirio delos que están asu parte haziendo al principio su humiliación y ala postre en haverle apagado desta manera como son seis los versos que quedan acada verso se apaga un cirio de suerte que entre los dos Acólitos vien en a cada uno de su parte tres y acabado el *Benedictus* quedan apagados todos. A este propio tiempo quando principian a apagar los çirios del altar mande a los de guarda salgan juntos dela sacristía con sus ganchos y baxando las lámparas de la Capilla Maior a una, las apagan i buelven a subir hecha su humiliación juntos cada uno va por su parte apagando las demás lámparas de la Iglesia. Entre tanto que se repite la antífona del *Benedictus*, el acólito baxa la marca¹⁹¹⁵ i la da al Aiudante; tiénela arrodillado todo el *Miserere*¹⁹¹⁶. Dicha la oración la esconde mientras las tinieblas en sacándola la entrega al Acólito, enciende el Blandón de medio (que también ha de quedar apagado este tiempo mientras, o, en acabando el *Benedictus*) Las lámparas assí dela Capilla maior como dela comunión se buelven a encender. Esto mismo se ha de observar Jueves y Viernes Santo por la tarde.”¹⁹¹⁷

No es necesario recordar que la copia de música para la Semana Santa fue una de las primeras actividades llevadas a cabo durante la fundación del Colegio entre 1605 y 1608¹⁹¹⁸. Para los

1913 Ver cuadro 8 cap. 2 y AD VIII-1 *Festividades con ministriles*.

1914 Aunque en el Colegio se habían suprimido las Laudes de difuntos, éstas se celebraban tras los maitines durante el triduo cantándose el *Benedictus* o *cántico* de Zacarías.

1915 La marca es una vela de la que no hemos encontrado descripción pero por el uso que se le da, parece que se trata de la única vela que no se apaga y debía ser utilizada para encender el resto.

1916 Dice al margen izquierdo: “Advirtió el Maestro de ceremonias que mientras se repite la aria del *Benedictus* tome el Aiudante la marca i teniéndola un poco ala parte de la epístola sobre el Altar, la esconda después tras el altar i la saque encendida hecho el ¿mismo?” El interrogante es nuestro.

1917 AD V: ACCV *Consueta* fol.90r-90v, págs. 24-25. *Ut sine timore* es el verso que marca el comienzo de la segunda mitad del Cántico de Zacarías (Lc 1: 68-69) Dice al margen “Si el tiempo hiziere raso en estos tres días por la tarde se encierra el cimborio como todos los viernes del año al tiempo del miserere”. En cuanto al canto, a menudo se copiaba música en cuadernos para Semana Santa, pues por el uso se deterioraban: “Por una mano de papel dela marca mayor y pautar para un quaderno para el Benedicamus Domino y para el día de Ramos y enquadrar, 10S 6D” En AD X: ACCV *Música* gasto menudo 9-jul-1650.

1918 AD X: ACCV *Música*. Se trata de los primeros registros de este apéndice documental, que se encuentran en el *Libro de Fábrica* y en el legajo 1-6-2-5. Comienza con las Pasiones de Domingo de Ramos y el Oficio del Santísimo Sacramento, *LiFa* nº 59-60 y 67 de 1605. Las menciones explícitas a música para la Semana Santa, el sábado y domingo de resurrección están en *LiFa* 271 y 1-6-2-5 nº 3-4-5-6-11 de 1607 a excepción de la última que es de 1608.

maitines y también para el Domingo de Ramos hallamos en los inventarios de 1656 entre los libros de canto de órgano “Un libro viejo con el *Benedictus* que se canta el Miércoles Santo a los Maytines, y Gloria laus et honor tibi etc. que se canta el Domingo de Ramos”. El mismo libro vuelve a ser anotado en el inventario de 1675 y en ninguno de los dos casos se ofrece información alguna sobre el autor o número de voces. En el de 1687 encontramos “Un quaderno que contiene Gloria Laus et honor a 5 y *Benedictus* a 4 de Marcos Pérez”¹⁹¹⁹: ignoramos si este cuaderno fue escindido del libro anterior, tratándose por tanto de la misma música, o si el primer libro —mencionado como *viejo*—, ya estaba perdido y la música de Marcos Pérez inventariada sin especificaciones anteriormente, en 1687 por primera vez, o atribuida a él erróneamente¹⁹²⁰.

Por su factura, resulta difícil relacionar los inventarios del XVII con los libros ValenP 9 y ValenP 11 de los *Fondos*, ya que en los primeros se omite a menudo el contenido de los libros, pero cabe mencionarlos aquí, pues es de nuevo música atribuida a Ginés Pérez en el volumen II de los *Fondos* —aunque el nº 11 no menciona autoría—, para la Semana Santa: dos *Benedictus* —uno de ellos a 4 con música en los versos impares y otro sin texto—, en el libro ValenP 10, junto a un *Gloria Laus* para Domingo de Ramos. En el ValenP 11 hay cinco salmos para las Vísperas de difuntos y un *Benedictus* a 4 que indica Climent, “...es el que se ha venido cantando ininterrumpidamente durante la Semana Santa, y del que hay cantidad de copias”¹⁹²¹.

Los maitines se hacían todo el triduo pascual de la misma manera. En 1640 encontramos un interesante apunte, que consultados los calendarios creemos corresponde a estos tres días, o al menos uno de ellos, quizá el Viernes Santo: “...por traer y llevar la espineta para el miserere, 3S”¹⁹²². A partir de 1660 el *Miserere* se cantaba acompañado además de bajón y órgano, por el arpa, en correspondencia con la ampliación de la disposición coral; en 1672 el recibo lo confirma abiertamente: “A Sarrión por tañer el arpa al miserere en las tinieblas”¹⁹²³.

1919 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág. 221, en el inventario de 1625 “un cuaderno para la procesión del Domingo de Ramos” y en el de 1656 —en la misma página abajo—, “Un libro viejo con el benedictus que se canta el Miércoles Santo a los Maytines y Gloria Laus et honor tibi que se canta el Domingo de Ramos”. La misma nota en el inventario de 1675, pág. 226 y 1687 pág.240 pero esta vez se atribuye inopinadamente a Marcos Pérez.

1920 En su artículo “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) (Los inventarios del siglo XVII se encuentran en las págs. 219 a 241), José Climent elimina la atribución del Inventario de 1687 a Marcos Pérez y escribe Ginés Pérez en su transcripción, sin mencionar el *Gloria Laus et Honor* que se encontraba en el mismo cuaderno. Pensamos que quizá tomó esta decisión debido a que en el inventario de 1747 no hay mención alguna a Marcos Pérez, pero sí aparecen anotados consecutivamente un Gloria, Laus et Honor a 4 y un *Benedictus* “para Semana Santa” de Ginés Pérez [ACCV: *Inventarios de Música 1656-1675-1687 y 1747*. Libro manuscrito sin signatura, inventario de 1747 fol. 12v]. Puesto que el número de voces no coincide con la anotación de 1687 en el himno y no se indica en el cántico, es la única explicación lógica que encontramos, ya que tampoco se conservan las atribuidas a Marcos Pérez en la actualidad, pero sí las de Ginés Pérez de 1747, como se desprende de José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) págs. 354-355: *Benedictus* a 4 SATB [I/17 – carp.42 – P 5/4] y *Gloria Laus* a 5 SSATB [I/24].

1921 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) págs. 22-23.

1922 ACCV Sacristía Gasto menudo 7-abr-1640.

1923 AD VIII: ACCV *Ministriles* gasto menudo 13-abr-1672.

Tanto los *Misereres* del triduo pascual explicados arriba, como los de los viernes —en el contexto del oficio de las *llagas de Jesucristo*—, deben ser considerados solemnes por celebrarse frente al Cristo crucificado tras bajar el cuadro de la Última Cena y en tinieblas, aunque para los viernes el Patriarca prescribió sin más detalles el canto a dos coros con *senzillos*¹⁹²⁴. En los inventarios, entre otros encontramos en 1675-78 tres *Misereres* de Hinojosa a 12, 14 y 16 voces y otro de Ortells a 12, uno de Baylón a 8¹⁹²⁵, y otro con instrumentos a 14, así como uno a 8 sin autor¹⁹²⁶.

Esperanza Rodríguez aporta valiosa información sobre el oficio de Maitines en su estudio del manuscrito ValenP 9, en el que entre otros encontramos un *Magnificat defunctorum* y un *Officium defunctorum* a 4 y 6 voces anónimo, cuyo responsorio *Ne recorderis*, atribuido a Ginés Pérez en el catálogo de los *Fondos Musicales de la Región Valenciana II*, es posiblemente según George G. Wagstaff¹⁹²⁷ una composición de Francisco de la Torre, y parece que una de las más copiadas del repertorio polifónico de aquella época en tierras hispánicas. Dice Rodríguez que los responsorios comenzaron a componerse polifónicamente antes que las lecciones, ya en el siglo XV, mientras que no hay lecciones polifónicas anteriores a las de Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553): “Debido a este desfase cronológico, estas últimas siguen, por lo general, la práctica del rito romano, mientras que los responsorios presentan peculiaridades que se explican por la existencia de una antigua tradición hispana previa a ese rito”¹⁹²⁸.

Ofreciendo los datos aportados por Wagstaff en su tesis, explica la musicóloga que en los maitines de difuntos de tradición hispánica no se canta el verso *Requiem Aeternam*, como se hace en los últimos responsorios de los nocturnos en el ritual romano, que se impone progresivamente a partir del Concilio de Trento, aunque se mantuvieron reminiscencias de las antiguas prácticas.

6.11.2.1 Las Lamentaciones

En cuanto a las *Lamentaciones*, según constitución, debían cantarse en canto llano como el resto de las lecciones, encomendando “... a los que mejores voces tuvieren para este propósito”¹⁹²⁹, hemos encontrado en los inventarios de música la prueba de que se cantaron —quizá no todos los días del triduo—, alternando con polifonía. Obsérvese el siguiente listado, procedente de los inventarios en orden cronológico:

1924 Cap. 2 cuadro 6 para *Miserere* de los viernes y cuadro 8 para *Miserere* del Viernes Santo.

1925 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) págs. 227-228-233. Inventario de 1675.

1926 *Ibíd.* pág. 240-241 Están en el apartado *Papeles para la Semana Santa y cabo de Octava del Corpus*. En éste se encuentran también los anteriores *Misereres*, inventariados ya en 1675.

1927 George G. Wagstaff: *Music for the Dead: Polyphonic Settings the “Officium” and “Missa pro defunctis” by Spanish and Latin American Composers before 1630*. Tesis doctoral inédita (Austin: University of Texas, 1995).

1928 Esperanza Rodríguez García: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca...* (2006) pág.100.

1929 Ver cap. 2 cuadro VIII.

6. Música en festividades señaladas. Música en recibimientos y exequias reales. El Corpus Christi en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

Inventario 1625: dos *Lamentaciones* a 8 de Comes/ Ambrosio Cotes a 6/ Pérez a 6 [Ginés, por la fecha anterior a la llegada de Marcos Pérez al Colegio]/ Dominique Phinot a 4¹⁹³⁰

Inventario 1656: Diego de Grado, *Lamentación* “con versos a 5 a 6”/Corts [Ambrosio Cotes]¹⁹³¹ a 6/ Se apunta de nuevo “De Pérez a 6” [Ginés Pérez]¹⁹³²

Inventario 1675: ¿Hinojosa? A 12 en 4º tono (en el apunte indica: “falta”)/ Rome[r]o a 10 2º tono¹⁹³³/ Ortells a 10 y a 12. Al marchar a la catedral se las llevó¹⁹³⁴/ Bargues a 11 5º tono¹⁹³⁵/ Rome[r]o a 10/ Se mantiene la de Grado¹⁹³⁶

Inventario 1687: Baylón, *Lamentación* primera para Viernes Santo a 11, primer tono¹⁹³⁷. Es posible que estos papeles correspondan a los que actualmente se encuentran en un libro copiado en el siglo XVII y que a excepción de una obra de Galán, contiene exclusivamente obras de Baylón¹⁹³⁸ /Rome[r]o, *Lamentación* primera para feria V a 10 2º tono. Presente ya en el inventario de 1675/ Bargas, Bargues: es la del inventario de 1675, *Lamentación Cogitabit Dominus* a 11 5º tono¹⁹³⁹/ Baylón, *Lamentación* para Jueves Santo a 12 6º tono¹⁹⁴⁰

También en el libro XXVII, que es una colección de obras de Máximo Ríos, encontramos una *Lamentación* a 12 (SSAT-SATB-SATB) “La primera, de Miércoles Santo”¹⁹⁴¹. En el inventario de 1687, que fue custodiado por el propio Ríos, no aparece aún mención a sus obras, aunque es evidente que se cantarían.

1930 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) págs. 220-221.

1931 Pensamos que se trata de un error y es la de Ambrosio Cotes inventariada ya en 1625.

1932 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág.223 y 225.

1933 *Ibid.* Hinojosa y Romeo pág. 227. Pensamos que en realidad se trata de Sebastián Romero, maestro de capilla de Tarazona, y después de la Seo zaragozana entre 1636 y 1649. Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza...* (1978) págs.81-88-113. Calahorra cita documentos de la época en la que como en nuestro inventario (y no sólo esta primera vez) Romero aparece como *Romeo*. Es interesante la voz *Romeo* firmada por Antonio Ezquerro en el *Diccionario de la Música Española...* Vol.9 (1999).

1934 *Ibid.* pág.228.

1935 *Ibid.* pág.230.

1936 *Ibid.* pág.231. Parece extraño que se repita la de Romero en un mismo inventario: puesto que en 1687 se inventarió solo una, quizá podría tratarse no de dos obras diferentes, sino de una duplicidad de copia por error

1937 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) pág.240.

1938 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) Libro XVII, pág.30: “Lamentación para el Viernes Santo en la tarde, a 11” (SSA-SATB-SATB).

1939 Es evidentemente, la misma anteriormente atribuida a Bargues. Ignoramos si se trata de Bargués, alguna de cuyas obras aparece en el inventario de la catedral de Valencia de 1618, de quien se conservan dos obras en la Biblioteca de Catalunya. Javier Garbayo: *Diccionario de la Música Española...* Vol.2 (1999), o de Urbán de Vargas, (Falces 1606 – Valencia 1656) Formado como músico en Burgos, y quizá también en su Universidad, su extensa carrera abarcó una buena cantidad de sedes catedralicias: 1627, Huesca. 1629, Pamplona. 1637, Calatayud. Burgo de Osma (sin fecha) 1645, Zaragoza. 1651, Burgos. 1653, Zaragoza y de inmediato en el mismo año, Valencia, donde falleció. Antonio Ezquerro Esteban: *Diccionario de la Música Española...* Vol.10 (1999).

1940 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” (1966) Romero, Bargues y Baylón, pág.241.

1941 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) Libro XXVII, pág. 63.

En el siguiente, de 1747¹⁹⁴², sí hay una interesante lista de *Lamentaciones* entre la que encontramos la arriba mencionada junto a otra primera del viernes a 12, segunda del viernes sola y violines, así como tercera del miércoles sola y violines. Además, aún pervivían en 1747 la primera del jueves a 12 y la primera del viernes a 11 de Aniceto Baylón¹⁹⁴³, que hemos anotado arriba. Sabemos que a partir de 1694, casi todos los años se tomaba un clavecín prestado, y en algunos de los recibos se menciona el canto de las *Lamentaciones*, que además se incluía desde la fundación entre los actos pagados a la voz solista, con cuatro sueldos.

Finalmente, en el archivo actual se conserva una *Lamentación* de Sábado Santo de Ríos a tres coros SSAT-SATB-SATB y acompañamiento de tiorba, clave y arpa, “los tres iguales y cifrados”¹⁹⁴⁴ y la segunda para el Jueves Santo a 4 para tenor y tres bajoncillos mencionada en la página 42.

6.11.3 Jueves Santo: procesión de traslado del Santísimo Sacramento a la Capilla del Monumento y velatorio

Además de los oficios que se repetían durante el triduo, con el *Benedictus* tal y como hemos ya descrito, el jueves se trasladaba el Santísimo Sacramento a la capilla del Monumento, donde se había preparado unos bancos para velarlo toda la noche, en turnos de cuatro horas entre las dos de la tarde en que se haría el traslado (antes de comenzar el oficio de maitines) y el último, que comenzaría hacia las seis de la mañana del viernes, hasta el retorno a la capilla mayor.

Para esta ceremonia se preparaban cazoletas de olor: “...por los olores que à tomado desu casa Fray Feliz Capuchino para hazer pevetes y pastillas y casoletas para el Jueves y Viernes Santo al Monumento...”¹⁹⁴⁵, y también se compraban flores varias para destilar: “...por violetas amarillas y boscanas benjui clavos y randa almisque para los olores al monumento...”¹⁹⁴⁶. Mientras la custodia permanecía en la capilla del Monumento, tres capellanes y tres colegiales permanecían allí respetando los turnos mencionados.

6.11.4 La música en lengua romance durante la Semana Santa

En una de dichas vigiliyas, la de 1626 siendo maestro Diego de Grado, hemos encontrado una curiosa mención: “Ocho sueldos que mandó dar el Señor Vicario de Coro para que quatro capellanes que fueron Beltrán, Ximénez, Peña y Soriano que asistieron y cantaron estando todo el día patente el Santísimo Sacramento motetes y villancicos”¹⁹⁴⁷.

1942 Se encuentra a continuación de los inventarios anteriores, y es en este que comienzan a numerarse los folios.

1943 ACCV *Inventarios de Música del Colegio* 1647 fols. 8r-v.

1944 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) pág.691 n° 4897.

1945 ACCV Sacristía Carta de pago 24-mar-1681.

1946 ACCV Sacristía Gasto menudo 27-mar-1619.

1947 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo de 27-mar-1626.

Evidentemente si se cantaron villancicos —lo más probable es que se hiciera, pues no hemos encontrado ambigüedades lingüísticas en nuestra búsqueda y revisión de más de cien años de material de archivo —, fue con autorización del maestro de ceremonias y a iniciativa del maestro de capilla. Los participantes fueron el tiple Gerónimo Ximénez, el contralto Pedro Phelipe Peña, el contralto sin salario Pasqual Soriano y el organista Antonio Beltrán, lo que hace presuponer que trasladaron allí el órgano positivo para acompañar el canto.

La prohibición de cantar en lengua romance —mejor hemos de decir de cantar *chanzonetas*¹⁹⁴⁸ —, se mantuvo siempre salvo, los *Gozos* que ya conocemos y las *Danzas del Corpus*. Sin embargo pudieron hacerse algunas excepciones, pues los músicos del Colegio no permanecían aislados de las corrientes del momento, ni ajenos a las prácticas musicales que las sustentaban.

En los inventarios de música no hemos encontrado villancicos, aunque ello es lógico debido a que algunos libros se inventariaron sin identificar las obras y, por otra parte, la realización de los mismos no coincide necesariamente con la llegada o partida de un maestro; así, algunas obras en romance han sido identificadas en los *Fondos* por José Climent. Es el caso del libro XVII: “Son todo partituras manuscritas de obras de Baylón, copiadas en el siglo XVII, menos la última que es de Cristóbal Galán”¹⁹⁴⁹. En él encontramos, además de una tonada de Galán para tiple y bajo cifrado, tres tonadas a solo para tiple con bajo cifrado, la última —dedicada a don Juan de Austria y fechada en 1678¹⁹⁵⁰ —, era una “tonada sola al Santísimo Sacramento” para tenor, acompañamiento cifrado y violón, siendo el tercer coro para violones¹⁹⁵¹.

Pensamos que no es posible que la capilla dispusiera sin más de cinco violones, pues no hay recibo alguno: ciertamente contaba con el capellán Francisco Úbeda, que lo tocaba entre muchos otros instrumentos¹⁹⁵² y su sobrino, el ministril Vicente Espinosa y Úbeda, corneta que también tocaba otros instrumentos, pero no sabemos cuáles. Junto a Espinosa y Úbeda se encontraban entonces Gabriel Serrano al bajón y chirimía y Pasqual López, que pasó de ministril —chirimía —, a bajón y tras ello a la corneta: no parece en absoluto que tañeran instrumentos de arco, pues en ese caso habría quedado anotado, como sucede con tantas vicisitudes de estos músicos que hemos podido documentar. Quizá Baylón pudo traer músicos para la ocasión¹⁹⁵³, pero no hay apuntadas ni siquiera gratificaciones o regalos en el gasto menudo, que es el procedimiento habitual junto al recibo. No negamos que en la casa hubiera quien estuviera dispuesto a hacer

1948 “...*chanzonetas* (coplas, canciones o composiciones poéticas ligeras y festivas que se cantaban en Navidad o en otras festividades religiosas)...”. Antonio Ezquerro Esteban: *Villancicos aragoneses del siglo XVII: de una a ocho voces*. Monumentos de la Música Española, vol. 55 (Barcelona: CSIC, 1998) pág.15. La negrita está en el texto original.

1949 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) Libro XVII, pág. 30 n° 17.

1950 Se trataría por tanto, de un aniversario por el centenario del bastardo de Carlos I, fallecido en 1578.

1951 Ídem págs.29-30-31 n° 9-12-32.

1952 AD VII: ACCV *Capellanes* 1657-1683 y AD VIII: ACCV Cuadro *Ministriles* 2 se reúnen todas las fuentes documentales consultadas, a las que se puede acceder por formar parte de los Apéndices Documentales de esta tesis.

1953 Esto ya había sucedido en 1681, cuando Baylón trajo “... tres músicos que cantaron día dela Presentación de María y dela festividad de nuestro Patrón San Mauro...” AD VII: ACCV *Capellanes* Recibo 24-dic-1681.

algún servicio sin cobrar, pero tras cien años de detenida revisión documental, podemos afirmar que no era lo normal. Por tanto, la obra pudo constituir un sufragio y haber sido escrita por encargo de un fiel adinerado, de alguna casa nobiliaria, o el propio virrey: en ese caso, parte de los instrumentistas serían pagados por la persona que realizara el encargo.

Retomando el asunto de los villancicos, también en un libro manuscrito del siglo XVII — puesto que lleva obras de Comes es muy posiblemente posterior al fallecimiento del compositor en 1643—, con el número XXII de los *Fondos*, encontramos dos villancicos navideños a 11 (SSA-SATB-SATB) de Urbán de Vargas¹⁹⁵⁴, que pudieron utilizarse en dichas fechas; dos dúos con acompañamiento y sin texto de Juan del Vado y Cristóbal Galán, para SA y AA respectivamente¹⁹⁵⁵, que pudieron servir para la interpretación instrumental y a continuación una pequeña colección de Tonos *a 4*, con uno de Úbeda SSAT¹⁹⁵⁶, dos de Juan Hidalgo SSSA¹⁹⁵⁷, tres de Correa —uno SSAB y dos SSSA¹⁹⁵⁸—, y finalmente cuatro de Babán *a 4* SSAT y uno *a 6* SSA-SAT¹⁹⁵⁹.

Revisando los inventarios del siglo XVII observamos que Hidalgo y Úbeda no son mencionados ni una sola vez, mientras que Galán, Correa, Vargas y Babán aparecen sólo a partir de 1675, aunque sólo con música litúrgica. Aunque la ausencia de estas obras en los inventarios nos hace pensar que nunca se cantaron en el Colegio, es necesario reflexionar sobre ello, pues no debemos olvidar que sí se cantaron los *Gozos* y las *Danzas* de Comes en romance; por tanto, la hipótesis de que en algunas ocasiones, pocas realmente, se cantaran tonos y villancicos se asienta sobre los mismos argumentos por los que podríamos suponer que nunca se hizo, excluyendo aquella en que quedó constancia escrita, de 1626. Extraemos dos conclusiones:

1. La colección total de tonos y villancicos es pequeña, lo que pone en evidencia que se cantaron con poca frecuencia.
2. El libro manuscrito con obras de Baylón, LP XVII, fecha algunas de ellas en la época de su magisterio; ello indicaría que simplemente se evitó detallar las obras prohibidas por constitución, como sucede también con el libro XXII, una recopilación de obras de diferentes autores, que podría ser otro de los inventariados sin indicación de las obras que contenía.

1954 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) Libro (LP) XXII nº 27-28 pág. 47.

1955 *Ibíd.* nº 25-26 pág.47.

1956 *Ibíd.* nº 37 pág.48.

1957 *Ibíd.* nº 30 y 40, págs. 47-48.

1958 *Ibíd.* nº 34-36-39 pág. 47-48.

1959 *Ibíd.* nº 31-32-33-35-44 págs. 47-48.

De nuevo hemos repasado los libros de diferentes autores sin enumeración de los mismos y sus obras y observamos que se mencionan en la siguiente progresión:

- 1656: “Sinco libros de diferentes authores los dos dellos manu escritos y estan sin cubiertas”¹⁹⁶⁰.
- 1675: “Un libro de Missas y los Gaudes que se cantan antes dela Salve y *otras cosas de diferentes autores*”¹⁹⁶¹.
- 1687: menciona los libros de canto de órgano en conjunto, fol.12, sin especificidades, para después enumerar la música para Completas, Vísperas, misas, misas motetes y *magnificats*, motetes sueltos, salves, himnos varios y finalmente música para la Semana Santa y el cabo de octava del Corpus Christi¹⁹⁶².

Puesto que las fechas de los inventarios corresponden al magisterio de Marcos Pérez (1632-1662) el de 1656, Ortells (1674-1677) el de 1675 y Máximo Ríos (1686-1705) el de 1687, todos ellos, incluyendo a Baylón (1677-1684), pudieron encargar copias de algunos tonos y villancicos, que quedaran sin inventariar, “camuflados” entre los libros para evitar la abierta contravención de las *Constituciones*. De esta manera, quizá en contadas ocasiones se cantó música en lengua romance, puesto que los Colegiales no aprobarían que esta práctica se instituyese en nuestra capilla, como sí hicieron con las *Danzas del Corpus*. Por otra parte, el elevado número de tonos de Gracián Babán, corrobora la idea de que alguno de los maestros los consiguiera, sin la intención real de hacerlos interpretar en la capilla: en cualquier caso, parece claro que la prohibición se cumplió en general, de manera bastante estricta¹⁹⁶³.

6.11.5 Viernes Santo

Insistiendo en lo ya dicho miércoles y jueves, se realizaban los oficios de igual manera que dichos días, comenzando a las ocho de la mañana y a las dos y media el de la tarde; antes se preparaban los púlpitos y tablados para la Pasión, que era polifónica como la del domingo:

“Este día porla mañana entre cinco y seis antes que venga gente a la Igesia mandará poner los púlpitos y el tablado de madera grande el qual se cubre con la tela morada dízese la Pasión; como el domingo de Ramos ha de sacar seis albas para los que dizen la Passión y hazer prevenir dos dalmáticas negras con dos albas para los dos colegiales que han de incenssar.”¹⁹⁶⁴

1960 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AnM* vol. 21 (1966) pág.222.

1961 *Ibid.* pág.226.

1962 *Ídem.* No se incluyen los libros del coro, comenzando por la música para Completas en la pág.234

1963 Le seguía el lavatorio de los pies, sin música.

1964 AD V: ACCV *Consueta* fol.93v pág. 26.

Del oficio y la misa, para el que se sacaba la Vera Cruz grande, indica:

“Pónense los corporales porque en llegando assienta el Señor Rector la Santa Cruz sobre ellos al punto se ha de poner el fagistor iel missal el señor Rector para la missa, uno de los sacerdotes del choro la lezión i acabada el subdiácono dize la otra en tono de la epístola en el propio lugar donde se acostumbra dezir asistiéndole dos acólitos entretanto salen los que han de dezir la Passión.”¹⁹⁶⁵

La procesión de vuelta del Santísimo Sacramento desde el Monumento al altar mayor, se realizaba con ciriales de plata blanca encendidos, seguidos de los de *jueves* apagados:

“...el Palio ya ha destar allá (en el Monumento) desde por la mañana antes que llegue la processión. Los acólitos ayudados de otros hombres apartan el Christo questá allí para la adoración retirándole junto la pared. En llegando danles cirios encendidos alos señores Jurados y quando el señor Rector ha incensado el Santísimo Sacramento y le ha tomado de mano del Diácono, toman los Señores Jurados el palio; al tiempo de abrir el Arca sean de hallar allí el señor Sacristán y el Aiudante. Para tener la cubierta del arca no aia olvido en tener allí el tafetán negro conque se sacó la Santa cruz porque trae cubierto el vasso el señor Rector, con él llegada la processión al altar maior la cruz i candeleros los quales traen se ponen arriba enla capilla maior ala parte dela creencia mientras se acaba el oficio. Acabado todo el oficio vuelve el señor Rector a tomar la Santa Cruz cubierta conel tafetán...”¹⁹⁶⁶

Además de los libros de los grandes polifonistas, adquiridos al inicio de la fundación, en el inventario de 1656 se encuentra anotado un libro del oficio de difuntos en canto llano, y entre los libros de canto de órgano “Sinco libros de diferentes authores...”¹⁹⁶⁷ entre los que podría encontrarse el libro nº IX catalogado en los *Fondos...*¹⁹⁶⁸, que aunque no fechado está constituido mayoritariamente por música para la Semana Santa, especialmente del oficio de difuntos. Contiene dos piezas anónimas —un *Magnificat defunctorum* y una misa a 5 —, una misa y un *Agnus Dei* de Robledo, un *Credo* de Victoria y el grueso es de Ginés Pérez, con responsos, lecciones, versos sueltos de diversos himnos y salmos y una letanía de difuntos.

6.11.6 El Entierro de Cristo novedad de final de siglo

A partir del viernes santo de 1692, se instituyó el *entierro de Cristo*, tradición extendida en toda la Península Ibérica, y que quizá por lo complejo del ceremonial de Semana Santa en el Colegio, había sido omitido por el Fundador: “Para manifestación de la grandeza desta Santa Iglesia de Corpus Christi sólo parece faltava la execución dela representación lastimosa del enternecido

1965 Ídem fol.93v pág.26.

1966 AD V: ACCV *Consueta* fols. 94r-v pág.27.

1967 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) págs. 219 a 241 y el libro mencionado en pág.222.

1968 *Ibíd.* págs. 21-22.

y lacrimable Entierro de Jesuchristo Redemptor nuestro¹⁹⁶⁹. La siguiente carta de pago da a entender que su tardía incorporación a las celebraciones del Patriarca fue debida a un sufragio:

“... por haver dorado y estofado de negro, y dar de negro bruñido, y dorar las molduras ondeadas, el sepulcro y puertas del, que se ha hecho nuevamente entre las bassis delas columnas del Retablo dela Puríssima Concepción; el qual sepulcro sea echo para colocar decentemente la imagen del Santo Christo, que se expone jueves y viernes Santo para adorar enel Monumento, la qual no había estado jamás en lugar digno ni decente siendo tan linda y venerable imagen como lo es; además que habiendo un devoto que quiere amortizar el entierro de Cristo, no habiendo sepulchro decente ni pudiéndose hazer en otra parte, determinó el Iluste Colegio se hiziesse para tales funciones, y por ser así hize hazer el presente y lo firmé de mi mano en Valencia a 31 de Agosto 1691. Firma Pedro Campos.”¹⁹⁷⁰

La narración ha sido íntegramente incluida en el apéndice documental nº V, ACCV: *Consueta*, por su interés. Comienza explicando que se procedió a buscar el mejor acomodo posible para el mausoleo, eligiéndose el lugar donde previamente se erige el Monumento al Santísimo Sacramento durante el jueves y el propio viernes santo: “...luego que se quitó el Santísimo Sacramento, del Monumento se despojó de todo el adorno, y se dexó lo que pareció conducir para hazer la función del Santo entierro de Christo con cabal decencia.”¹⁹⁷¹

En las gradas se dispusieron treinta candeleros y flores artificiales, se cubrió el retablo de la oración en el huerto y la flagelación de Cristo¹⁹⁷² con cortina morada, situando sobre el sepulcro una imagen de la Virgen de los Dolores con seis blandoncillos. La figura del Cristo para el entierro es una obra de Gaspar Giner de 1608¹⁹⁷³, y desde aquel año salía en procesión en Semana Santa. También se mantuvieron las lámparas “...las tres arañas, eo salomones...”¹⁹⁷⁴, dentro y en el pórtico de la capilla. En el sepulcro se ponía una sábana, colchón y almohadas. Sobre el altar —cubierto con frontal morado y un *descendimiento de la cruz*—, se colocaría el Cristo, trasladado desde la capilla mayor a hombros.

Al tiempo, en la capilla mayor se cubría el presbiterio con una alfombra negra y blanca, se ponían juntos los seis bancos de la escuela y se cubría todo “...con el paño rico negro de trepas de oro, que era el dosel antiguo, y por venir corto, se añadió el cielo del mesmo dosel azia

1969 AD V: ACCV *Consueta* fol.167r, págs.54-55.

1970 ACCV Gasto de Sacristía Carta de pago 31-ago-1691.

1971 AD V: ACCV *Consueta* fol.167r pág.55.

1972 Son pinturas italianas de autor anónimo.

1973 Dice Fernando Benito del Cristo a que hacemos referencia arriba: “En el banco del altar se aloja una interesante talla de Cristo yacente realizada por Gaspar Giner en 1608 encargada por el Patriarca precisamente para los oficios de Jueves Santo.” En Fernando Benito: *Real Colegio y Museo del Patriarca* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991) pág.45.

1974 AD V: ACCV *Consueta* fol.167v, pág. 55. Los *salomones* son los candeleros de cristal con brazos torneados, en los que se ponían cirios. Dichos candeleros aún se usan hoy, electricados. Eran de cristal para reflejar la luz de las velas.

el Altar maior, y quedó una proporcionada tarima, eo tabladito.”¹⁹⁷⁵, todo iluminado con seis blandones mayores:

“Sobre la dicha tarima, eo tabladito cubierto con el dicho rico paño, se colocó el féretro con la Santa Imagen de Christo, la cabeça azia el altar maior, los pies azia la puerta dela barandilla de bronce, modo de poner a Christo sacerdote mirando al pueblo. La Santa Imagen no se cubrió ni aun con velo. La cera de los seis blandones dichos, y de los quatro chatos estuvo siempre encendida desde antes de ponerse la Santa Imagen en la dicha tarima, y no se mataron los cirios, ni aun quando se cantaron Maytines pues sólo se matan las velas de sobre el Altar y las del triángulo según se acostumbra.”¹⁹⁷⁶

Continúa dando instrucciones sobre la forma de colocar y asegurar el féretro, vestido con telas moradas guarnecidas de bolillo, con lazos oro y plata, recordando además que debía mantenerse la iglesia cerrada hasta tanto estuviera todo listo.

La ceremonia daba comienzo al finalizar los Maitines, que como sabemos se celebraban durante el triduo a partir de las tres de la tarde para evitar que anoheciera, lo que significa que no se celebraban Vísperas ni Completas. Tras ello, se pasaba al sermón ante todos los capellanes; el primer año fue un fraile mercedario quien lo dio, acompañado del ayudante de sacristán y un capellán precedido a su salida y vuelta a la sacristía por cuatro acólitos y asistentes.

Seguidamente, el asistente salió de nuevo de la sacristía en procesión, seguido por la “...Santa Cruz Procesional de plata sin dorar con sus ciriales también de plata sin dorar, siguiéronla treinta Padres capuchinos con velas de tres onças que les dieron, y se las llevaron...”¹⁹⁷⁷. A los capuchinos les seguían los colegiales de beca, capellanes y sacerdotes, todos con sobrepellices y los últimos además estolas moradas. Finalmente salía el Rector con alba y capa, junto a dos asistentes también con capa y dalmática morada:

“La Capilla subió al Presbiterio, el Señor Rector y sus asistentes pusieron a la peaña del Altar maior; y estuvieron allí entre el Altar y el féretro de cara al pueblo mientras cantaron el motete a ocho Post hec autem est etc. Los seis de las estolas estuvieron junto al féretro tres a cada parte con sus manos juntas.”¹⁹⁷⁸

Este primer motete, a 4 SATB y acompañamiento pese a que se indica que era a 8, fue compuesto por Máximo Ríos y aún se conserva en el archivo¹⁹⁷⁹. Tras cantarlo, el rector, dejando bajar a los capellanes que continuaron la procesión, permaneció en el lado del evangelio con sus asistentes, mientras los sacerdotes con estola tomaban el féretro para llevarlo a la capilla del Monumento, flanqueados por dos asistentes para turnarse caso de ser la carga demasiado pesada, “...pues ay mucho concurso y pesa mucho el féretro y el trecho es largo, porque si sucediere algo no habrá

1975 Ídem.

1976 AD V: ACCV *Consueta* fol.168r, pág. 56.

1977 AD V: ACCV *Consueta* fol.168v, pág. 56-57.

1978 AD V: ACCV *Consueta* fol.168v-169r, pág.57. Los títulos están subrayados en el original.

1979 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana* II (1984) pág.694 nº 4919.

quien lo pueda remediar”¹⁹⁸⁰. Durante la procesión y tras el primer motete, “...inmediatamente empezarán a cantar el motete a quatro: Abcissus est de terra viventium etc¹⁹⁸¹. Y le proseguirán cantando sin cesar todo el camino hasta llegar al sepulcro, y luego que llegarán empezarán a cantar el motete a ocho: Acceperunt corpus Iesu etc”¹⁹⁸².

El motete *Abcissus est* de Ríos se conserva también como el anterior, a 4 voces SATB. El siguiente motete, *Acceperunt a 4* SATB —presente también en el archivo actual pero a 4 y no a 8 como prescribe la *Consueta*¹⁹⁸³ —, se comenzaba a cantar al dejar el féretro sobre las alfombras en la capilla del Monumento. Momentos antes el ayudante se había adelantado para sacar del sepulcro una tabla, sobre la que se colocaría el Cristo en el altar. La operación resultaba peligrosa, pues habían de subirse a dos escabeles y la figura pesaba mucho, por lo que la *Consueta* recomienda “...provarse tres o quatro vezes dos días antes para estar diestros, y no errarlo por que sería entonces de grande nota.”¹⁹⁸⁴ Seguidamente se incensaba y el Rector de rodillas, oraba *Respice que sumus etc.*¹⁹⁸⁵, tras lo que se procedía a poner el Cristo en su féretro de la siguiente manera:

“Dicha la oración, se levantarán el Ayudante y su compañero, y el Ayudante ará gran reverencia tomará el sudario, y con él cubrirá la cara del Santo Christo, y ambos aun tiempo con la parte de la sávana que estará doblada por atrás, cubrirán y embolverán al Santo Christo, y tirarán la tramoya, y ambos harán como como que empelen el suelo del sepulcro, y hacen entrar la Imagen en el sepulcro; y estando la Imagen dentro, tirarán dos monazillos las cortinas moradas, y el ayudante cerrará con llave las puertas del sepulcro, y después de dicha la oración, mientras se coloca la Santa Imagen, y se embuelve con la sávana y se cierra el sepulcro con llave, proseguirán cantando: Et advolvit lapidem ad ostium monumento¹⁹⁸⁶ y se volverán todos, precediendo la Cruz Procesional ala Sacristía.”¹⁹⁸⁷

Así finalizaba la *función* del entierro de Cristo, aunque el texto se extiende reflexionando en la elección del color morado y no el negro, pues así se hacía en las otras iglesias: “Nótesse, que pareció más acertado el uso de color morado que no del negro para esta función del entierro de Christo ...Y aunque no ay Rúbrica expressa que señale el color de que se ha de usar en el entierro de Christo, parece ilación de Rúbrica ser el morado el que ha de servir...”¹⁹⁸⁸. El reconocimiento de este ritual como de una *función*, un acto parateatral, se hace aquí público, en

1980 AD V: ACCV *Consueta* fol.169r, pág.57.

1981 Quizá se trate de Job 28: 7-17, que se sigue de “Ecce timor Domini, ipsa est sapientia”, *Véis ahí la verdadera sabiduría, el temor de Dios*. Job 28:28.

1982 AD V: ACCV *Consueta* fol.169r, pág.58. La cita latina corresponde a Juan 19:40.

1983 *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) pág. 688 n° 4867 y 4868.

1984 AD V: ACCV *Consueta* fol.169v, pág.59.

1985 Esta oración se solía decir tras los salmos *Miserere* y *De profundis*.

1986 Marcos 15:46 “Luego hizo rodar una piedra a la entrada del sepulcro...” No hemos hallado referencia a este texto con música en ningún inventario antiguo o moderno, pero puede tratarse del motete anterior, ya que este texto hace referencia al tema de Juan 19:40.

1987 AD V: ACCV *Consueta* fol.169v, pág.58.

1988 AD V: ACCV *Consueta* fol.169v, pág.58.

dos ocasiones, pues al principio del relato ya explica: "...del Monumento se despojó de todo el adorno, y se dexó lo que pareció conducir para hazer la función del Santo entierro de Christo con cabal decencia"¹⁹⁸⁹.

Finaliza Isidro Planes con una interesantísima reflexión sobre la elección de los motetes cantados, por ser sus textos el relato del descendimiento de la cruz el primero, el segundo del trayecto al sepulcro, y el tercero de san Juan sobre el entierro:

"Nótesse quedó assentado se cantassen por motetes en el Altar maior Post hec [haec] autem etc. Que es del intento¹⁹⁹⁰ para quando baxaron a Christo de la Cruz, síguesse el cantar por el camino Abscissus est de terra con las demás profecías de Isaías que hablan del intento, y al llegar al sepulcro y poner a Christo en él, se toma el texto de San Juan Acceperunt Corpus Iesu, que se refieren lo que hizieron, y dizen lo que hazemos."¹⁹⁹¹

Explica Planes que esta decisión se tomó porque la Iglesia no había señalado qué se había de cantar,

"...y huimos de cantar el Miserere, y el In Exitu Israel de Egipto, por parecernos no convienen para esta función, pues en cantar el Miserere la Iglesia por medio de los eclesiásticos es pedirle a Dios tenga misericordia del Alma del Difunto o difunta y la saque del Purgatorio. Y en el In Exitu sele pide lo mismo a Dios, pues en el Egipto tierra de captividad está representado el Purgatorio, captiverio de las Almas, y por la tierra de promisión y desseada adonde desseavan llegar los Isrraelitas, está significado el cielo adonde dessean llegar las Almas, con que le piden lo mismo a Dios que en el Miserere, impropio todo de pedirse por el Alma de Christo no bien que otros cantan Vexilla Regis prodeunt, no pareció tampoco deste casso, porque están prohibidos los himnos en este triduo permitiéndose solamente en la Processión del Santíssimo Sacramento de mañana..."¹⁹⁹²

Cierra la reflexión final aseverando que estos motetes servirían hasta indicaciones concretas de la Iglesia, pues no se podían cantar música con texto en lengua romance: "...quelos que acompañavan a Christo al sepulcro, o hablaban lastimados refiriendo las profecías, o interiormente lo sentirían así, y más conformándonos con los Rituales de no cantar cosas profanas [y] sí devotas..."¹⁹⁹³.

1989 AD V: ACCV *Consueta* fol.167r pág. 56.

1990 En Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española 1611* pág. 506, aparece solamente Intención: "vulgarmente es el fin, y escopo con el qual nuestro ánimo se endereça a hazer, o dezir alguna cosa: y assí se divide en buena y mala intención, vale tanto como propósito..." <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> diciembre 2013.

En Rosal, 1611: "Intento. En latín es lugar para donde enderezamos el camino".

En Terreros y Pando, 1787: "Intento, lo mismo que designio, deseo, intención".

Ambos en RAE NTLLE <http://buscon.rae.es> Diciembre 2013.

1991 AD V: ACCV *Consueta* fol.171v, pág.59.

1992 AD V: ACCV *Consueta* fol.171v, pág.59.

1993 AD V: ACCV *Consueta* fol.171v, pág.60. Los corchetes son nuestros.

6.11.7 Música con acompañamiento instrumental durante el triduo pascual

Desgraciadamente hay pocos documentos que describan la disposición de los músicos durante los oficios en los diferentes espacios de la iglesia. No debe ser casual que en abril de 1632, siendo Comes maestro de capilla, se pagara a un cerrajero "...por ocho facistoles que ha hecho para los balcones dela Yglesia para los músicos y menestriales...13L 6S 8D"¹⁹⁹⁴, con seguridad para la celebración de los oficios de Semana Santa y Pascua de Resurrección. No cabe duda de que esta práctica perviviría tras marchar el compositor, pero no hay más referencias explícitas hasta 1703 en que el tenor Vicente Vera accediera a una capellanía segunda sin edictos, por las calidades de su voz, mostradas durante las celebraciones del patrón san Mauro: "...cantando en las tribunas con aplauso de todos..."¹⁹⁹⁵. Sólo un año más tarde, el infante Francisco García reclamaba su salario por estar cantando papeles de primer tiple "...así en las tribunas al arpa, como en el coro al órgano, con algún género de desempeño aunque no, con todo aquel garbo y lucimiento que pide..."¹⁹⁹⁶.

En lo referente a los instrumentos que acompañaban los oficios durante el triduo pascual, hemos comprobado que el arpa —con variaciones y cambios—, acompañó los Maitines del miércoles santo en 1661-62-63, 1665-67-68, de 1672 a 1678 inclusive, en 1680-81 y definitivamente de 1683 a 1706 inclusive. Además de los miércoles, en 1689 también el jueves y en 1677, 1690, 1691, hubo arpa a Maitines de jueves y viernes, lo que se repitió en 1701, 1702, 1703, 1704, 1705 y 1706, pero actuando también en el *Entierro de Cristo*.

Como variación, en 1692, 1693, 1695, 1699, 1700 hubo dos arpas en los Maitines de todo el triduo, así como un arpa en el *entierro*; por añadidura, en 1693 el bajonista Ygnacio Muñoz cobró 3 sueldos por tocar el violón para la celebración del *entierro*¹⁹⁹⁷, que se había instituido el año anterior. En 1697 y 1698, sucedió lo mismo a excepción del jueves, así como 1694 y 1696, pero estos últimos con dos arpas en el *entierro*.

Otras ocasiones deben ser mencionadas particularmente por las novedades instrumentales: en la Cuaresma de 1662 Gaspar Úbeda cobró cinco libras por haber "...tañido la corneta y demás ynstrumentos sinco Jueves dela Quaresma demañana, y detarde...". Ignoramos qué instrumentos serían, pero Gaspar Úbeda fue nombrado en 1665 sin oposición, siendo diácono, "Attento la habilidad, música de corneta, chirimía, violín y otros instrumentos músicos que tañe..."¹⁹⁹⁸.

En 1695 acudieron a tocar los músicos del Palacio Real: "...alos Músicos del Real por haver asistido Miércoles y Viernes Santo a tañer los instrumentos en la celebración delos divinos oficios..."¹⁹⁹⁹ y también en 1696: "...para los Músicos del Real por haver asistido las Semana

1994 Carta de pago 2-abr-1632 en AD VIII: ACCV GaSa/Ministriles e instrumentos.

1995 AD VI: ACCV *LiNo*, nominación 5-dic-1703 fols. 97r-97v.

1996 AD IX: ACCV *Infantillos*, súplica y determinación de prima mensis ago-1704.

1997 "En viernes santo a Muñoz por tañer el violón en el entierro de Christo" en AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 20-mar-1693.

1998 AD VI: ACCV *LiNo* fol.37r. Nominación 2-oct-1664.

1999 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 16-abr-1695.

Santa con sus instrumentos en la Capilla de dicho Collegio...’’²⁰⁰⁰. Tampoco en esta ocasión sabemos qué instrumentos tañerían, pero teniendo en cuenta que en aquella época había en la capilla cuatro ministriles, dos bajones, corneta y chirimía y que aquellos dos años hubo dos arpas —una en el *entierro* de 1696 pero dos en el de 1695 —, nos inclinamos a pensar que se trató de instrumentos de cuerda frotada. Ignoramos si en 1694 hubo visita de estos músicos, aunque lo cierto es que a partir de ese año, en 1695 y 1696 también se llevó un clavecín al Colegio para los maitines del triduo, procedente del Palacio Real. Entre 1698 y 1700 se ignora quién prestó el instrumento, mientras entre 1704 y 1706 fue la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri quien lo hizo²⁰⁰¹.

Imaginamos pues en el presbiterio y coro, al menos cuatro instrumentos de viento, cuatro de cuerda frotada, dos arpas, un clavecín y al menos un órgano; lo que puede ser considerado como una formación de cuerda, que con órgano y un bajón, pudo constituir un grupo independiente, que acompañaría a dos o tres coros cuyo sustento instrumental podría ser de vientos uno y arpa otro. En cualquier caso ignoramos la disposición coral e instrumental, pero en el primer relato del *Entierro* se prescribe claramente polifonía a cuatro y ocho voces. En 1696 se contrató también a un cantor: “A un Músico de San Martín que vino a cantar contralto ayer y oy’’²⁰⁰², lo que evidencia que el número de voces era escaso para la formación instrumental aportada; la progresiva incorporación de nuevos cantores hace pensar que quizá se añadieran instrumentos ante la falta de voces, aunque corresponde al pleno barroco musical el aumento y diversificación de la agrupación instrumental, la incorporación de la cuerda frotada como alma de las agrupaciones y la tendencia a contraponer el canto solístico y a dúo al coro.

Si revisamos el AD VII: ACCV *Capellanes*, comprobamos que en estos años se pagó mensualmente a diversos cantores por ir a la capilla a “salmear”: en 1699 se pagó al tenor *contrabajado* Domingo del Campo y a Vicente Casanova, poniéndose edictos para una plaza de tenor; en 1700 siguió en la casa Domingo del Campo; en 1701 apareció Joseph Bello, apreciado por su voz de *tenor de cuerpo* que hacía falta en el coro, así como eran nombrados Joseph Ortells como capellán primero, cuya voz de tenor *de cuerpo* y destreza mereció también la alabanza de los colegiales perpetuos, y con la misma tesitura Martín Pastor. Aunque se le adjudicaba un oficio, debemos recordar que esta manera de ahorrar dinero hace que los mismos oficiales hubieran de realizar las tareas propias del cantor de polifonía.

Durante los años siguientes se mantuvo la pauta: Tomás Sánchez cobró por ayudar en el coro en 1702 y en 1703 lo hizo el contralto capellán segundo y evangelistero interino Juan Bautista Capsix, por cantar el *Exultet* en Sábado Santo y el evangelio “del Lavatorio’’²⁰⁰³.

2000 AD VIII: ACCV *Ministriles* Recibo 22-abr-1696.

2001 Todo está detallado en el capítulo 4.7.6.

2002 AD VII: ACCV *Capellanes* Gasto menudo 24-abr-1696.

2003 AD VII: ACCV *Capellanes* Recibos situados al final de los salarios de los años 1699-1700-1701-1702 y 1703.

6.11.8 Sábado Santo: el pregón pascual y canto del *Lumen Christi*

Sábado Santo es un día importante, pues era víspera de la Resurrección. En la *Consueta* hay una nota marginal ya tardía pero aclaradora: “Sábado Santo en la capilla maior... sirve lo dorado... así se haze desde el año 1692 que se determinó y con razón pues la Missa es de Resurreccion e y en ella se cantan la Primeras Vísperas de Pasqua que son de primera clase”²⁰⁰⁴.

Tras la misa, que era de primera clase y canto de órgano a partir de los Kyries y durante el resto de los Oficios, comenzaba la ceremonia del *fuego nuevo*: mientras un diácono vestido con dalmática blanca entonaba tres *Lumen Christi*, uno para el encendido de cada uno de las tres candelas de la caña y cada uno con mayor intensidad, respondido con un *Deo Gratias* por el coro, se encendía el cirio pascual, un palo o caña de grandes dimensiones a los que se enganchaban tres velas, que simbolizaban al Cristo iluminando al hombre con su resurrección y a los catecúmenos que eran bautizados el mismo día.

Seguidamente, el diácono cantaba el *Exultet* o pregón pascual, al tiempo que se ponían cinco granos de incienso —evocando las cinco llagas de Cristo y su Pasión—, y los encendía con el fuego recién bendecido. Después, las velas encendidas eran introducidas tres veces en la pila bautismal al tiempo que el sacerdote recitaba “*Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus Spiritus Sancti*”²⁰⁰⁵, y quedaban en el presbiterio junto al Evangelio. El cirio pascual se encendía durante la misa y Vísperas todos los domingos, hasta el día de la Ascensión en que se retiraba²⁰⁰⁶.

Sabemos por la *Consueta* que en el Colegio un acólito lo preparaba todo el día antes: “...el uno dellos va por la caña para que con tiempo estén aprestadas en la Sacristía la caña, piñas, fuente para llevar las piñas, el otro acólito pone el recado que es menester para vestirse el diácono: sale con dalmática blanca, el Rector capa morada, el subdiácono dalmática morada...”²⁰⁰⁷. En el margen de este folio hay dos interesantes indicaciones: en la primera explica que en mayo de 1679 se decidió “...que el cirio Pasqual se encienda según costumbre antigua de este Real Colegio a Vísperas, Missa desde el Sábado Santo inclusive hasta el día de San Vicente Ferrer inclusive...”²⁰⁰⁸, para seguidamente indicar que se encendería sábados a Vísperas y domingos misa conventual y Vísperas y todos los jueves durante la exposición del Santísimo Sacramento. Esta ceremonia se hacía por última vez el día de la Ascensión.

Hemos revisado los recibos y gasto menudo de la sacristía, e invariablemente encontramos el pago para una caña, que era decorada con flores y acompañaba al cirio: “...de la caña para el

2004 AD V: ACCV *Consueta* Sábado Santo fol.95r margen, págs. 27-28 nota al pie 15.

2005 “Que el poder del Espíritu Santo descienda sobre la plenitud de esta fuente”.

2006 Fuente: Thurston, Herbert. “Paschal Candle.” *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 11. (New York: Robert Appleton Company, 1911) <http://www.newadvent.org/cathen/11515b.htm> diciembre 2013.

2007 AD V: ACCV *Consueta* fol.95r pág.27. Las piñas son obviamente, los cinco granos de incienso.

2008 Ídem nota al pie 15.

sábado santo al exultet, 4R”²⁰⁰⁹; “De la caña con flores para el sábado santo, 8S”²⁰¹⁰; “Por el ramo de diferentes flores para el Lumen Christi al sábado santo, 8S”²⁰¹¹; “...por la caña del ramo del exultet, 8S”²⁰¹²; “Por el ramo para cantar el Exultet, 8S 3D”²⁰¹³; “A Mondragón por el ramo de flores para el Lumen Christi, 8S”²⁰¹⁴ y así constantemente durante los cien años que abarca nuestro estudio.

Por otra parte, tal y como ya hemos visto en el capítulo 2, el Sábado Santo el oficio era a canto llano hasta los *kyries* de la misa, pues a partir de ahí todo el oficio se celebraría como de primera clase. Las *letanías* recibían las respuestas a canto de órgano y las *Profecías* “... se encomendarán a los que mejores voces tuvieren...”²⁰¹⁵.

6.12 San Vicente Ferrer

San Vicente Ferrer (1350-1419) valenciano de nacimiento y patrón del reino, fue un fraile predicador dominico de enorme carisma y personalidad, cuya influencia en la cultura de estas tierras se deja sentir aún hoy en día. Su festividad era de primera clase con dorado²⁰¹⁶, por tanto con ministriles y debía vestirse color verde. La celebración es el lunes que sigue al domingo posterior de Pascua de Resurrección y precisamente ese domingo celebraba el Colegio la mayor parte del ritual, pues el lunes había festividad y procesión en la Ciudad:

“La víspera porque el propio domingo por la tarde acabadas completas se haze la estación con la santa relicca a la Capilla del santo... y allí se dizen inmediatamente los Gozos y buelven con la santa relicca a las sacristía²⁰¹⁷. Esto de hazer la estación y dezir los Gozos la víspera i no el día del santo se hizo con acuerdo i se acostumbra cada año porque el día siguiente como se haze la Processión del Santo ni hay gente en la Iglesia ni se haze con tanta quietud i devoción.”²⁰¹⁸

En 1627 se determinó que el domingo posterior a la fiesta se hiciera otra estación con la reliquia; además se incorporó a ésta ministriles desde 1630. Por otra parte, se le hacían estaciones los

2009 ACCV Sacristía Gasto menudo 24-mar-1625.

2010 ACCV Sacristía Gasto menudo 15-abr-1645.

2011 ACCV Sacristía Gasto menudo 30-mar-1668.

2012 ACCV Sacristía Gasto menudo 24-mar-1674.

2013 ACCV Sacristía Gasto menudo 17-abr-1683.

2014 ACCV Sacristía Gasto menudo 21-abr-1696.

2015 Cap. 2 cuadro 8.

2016 AD VIII-1: *Festividades con Ministriles*.

2017 Dice al margen izquierdo: “En la prima mensis de Abril 1630 deliveraron los señores asistentes, se tañan las campanas en la estación de san Vicente Ferrer como el día de san Mauro y assistan en ella los menestriales. Assí lo mandaron. Y en la estación de san Vicente se han de llevar velas encendidas”.

2018 AD V: ACCV *Consueta* fol.97r pág. 28. Ya hemos mencionado antes el asunto de los Gozos, compuestos por Comes y copiados en 1610 [“... a Gabriel Girones por escribir los Gozos de nuestra Señora, San Mauro, San Vicente y el Angel...10S” AD X: ACCV *Música* Libro, 11-may-1610].

siguientes días: 29 de marzo, 14 de septiembre y 28 de octubre, todas con reliquia y ministriles²⁰¹⁹. En este último día explica la *Consueta* cómo se ha de actuar con la reliquia antes de la estación: "...por ser fiesta colenda y estar patente la relicha de San Vicente que se da a adorar, el Aiudante entanto de completas la toma ocultamente dexando las luzes encendidas y la lleva cubierta ala sacristía de donde sálese con ella para la estación y vienen a su propia capilla..."²⁰²⁰.

Se cantaban los Gozos a san Vicente compuestos por Juan Bautista Comes, cuya estructura ya hemos mencionado. Como en el resto de los Gozos, Comes alude a los milagros del santo y también enaltece la propia fundación de Juan de Ribera, que poseía como reliquia un hueso de su pierna: "O qué maravilla eterna/ Que Dios, Vicente, quisiese/ Que el Corpus Christi sirviese/ Un hueso de vuestra pierna/ El devoto que se humilla/ Halla en vos salud presente". Cierra el Gozo la melodía A, a cuatro voces: "En esta santa capilla/ Está la salud, la fuente/ Que Christo sana a Vicente/ Y él sana con su canilla"²⁰²¹.

Por lo que respecta al arpa y bajones extraordinarios, la primera aparece sorpresivamente en la Vísperas del jueves, "...día del Jubileo infraoctava de San Vicente..."²⁰²², de 1701 y sabemos que un bajón acudió a la misa de los años 1690-1692-1695 y 1703 aunque, a falta de explicaciones, quizá sustituyendo a Miguel Renart. Sí consta en 1698 y 1700 la presencia de un tercer bajón, lo que indica que la misa fue muy posiblemente a cuatro coros²⁰²³.

6.13 La Asunción de María

Esta festividad, celebrada el 15 de agosto, se celebraba en el Colegio con la máxima solemnidad, siempre con ministriles en general y arpa en particular el año 1676, tanto en primeras como segundas Vísperas²⁰²⁴, además de las *Salves* solemnes que se cantaban al finalizar las Completas y la estación. Además "La Víspera y el día al tiempo del magnificat se va a incenssar a la Capilla de la Sereníssima Reyna de los Ángeles"²⁰²⁵. Ese mismo día se hacía una dobla por el Patriarca, que en su día había dejado un frontal "...de tela de plata con unas flores, páxaros y estrellas y ha destar toda la octava y no se ha de servir este frontal si no es en esta fiesta"²⁰²⁶. Contrariamente a otras parroquias, no se escenificaba la dormición de la Virgen: a falta de una explicación del Santo en las *Constituciones* —y teniendo en cuenta que tampoco dejó previsto el *Entierro*—, pensamos que la solemnidad de la celebración alargaba sobremanera los oficios, por lo que

2019 AD V: ACCV *Consueta* fol.66v pág.9.

2020 AD V: ACCV *Consueta* fol.68v pág. 11. La estación se celebraba con ocasión de la festividad de los apóstoles Simón y Judas.

2021 Juan Bautista Comes: *Cuatro Gozos con polifonía* (1955) pág.16.

2022 AD VIII: ACCV *Ministriles* /Arpa gasto menudo 7-abr-1701.

2023 Ídem gasto menudo 14-abr-1698 y 22-abr-1700.

2024 AD VIII: ACCV *Ministriles* gasto menudo gasto menudo ago-1676.

2025 AD V: ACCV *Consueta* fol. 65r pág.9.

2026 Ídem.

quizá se prescindió de esta costumbre para evitar un exceso de tumulto por la concentración de fieles. La octava de la Asunción de María finalizaba el día 22 de agosto con dobla y estación.

6.14 San Luis Beltrán

Gran amigo del Patriarca, este santo valenciano (1526-1581) cuyo apellido antiguamente solía escribirse *Bertrán*, perteneció a la orden de Dominicos. Fue misionero en América, de donde regresó decepcionado por el pulso que permanentemente hubo de mantener con los encomenderos, cuya conducta despiadada para con los nativos fue bien descrita por su correligionario, fray Bartolomé de las Casas. Beatificado en 1608 por Paulo V, fue canonizado en 1691 por Clemente X. Juan de Ribera siempre lo mantuvo en su recuerdo. Su festividad era de segunda clase hasta aproximadamente 1621, cuando la *Consueta* informa:

“...después que la ciudad le ha hecho Patrón se hade celebrar de Primera Classe con todo el cumplimiento que las demás festividades... es dobla, por la tarde estación con la correa del santo. Se saca lo dorado y todo lo rico.... Hábrase la rexa dondestá el Christo que habló al santo y su figura...”²⁰²⁷

Para conmemorar el óbito del beato, el Patriarca instituyó una misa a canto de órgano y ministriles en el convento de Predicadores, por la que además pagaba un refrigerio a sus frailes. Todo ello se celebraba el 20 de octubre:

“... como asíndico del convento de santo domingo de predicadores de Valencia al collegio del Patriarcha mi señor por manos de vuestra merced quarenta libras dela paga de sant Lucas que viene deste mes y son por la limosna que seda al dicho convento por la celebración de la misa con música de cantoría y ministriles que seha de dezir y celebrar lotro día después de sant Lucas del benaventurado padre fray Luis Bertrán dela pitança que el mesmo día se da a los religiosos del dicho convento...40 Libras”²⁰²⁸

En el Colegio no hay mención alguna a los ministriles, pero siendo de primera clase, la misa y oficios serían a canto de órgano, como quedó prescrito en el capítulo XL de las *Constituciones* y por tanto con bajón²⁰²⁹. Como curiosidad, en 1668 por caer en jueves, se hicieron las Vísperas con arpa²⁰³⁰. Finalmente y como en todas las grandes festividades, se tañían campanas a vuelo durante la procesión en la ciudad²⁰³¹, e incluso se hizo en la festividad por la canonización de Francisco de Borja en 1671, pues la ciudad de Valencia celebró también la de Beltrán, pese a que ésta no tuvo finalmente lugar hasta 1691: “A los que tañeron las campanas quando se hizo

2027 AD V: ACCV *Consueta* fols.68r pág.10. En una primera etapa se celebraba en 20 de octubre, siendo actualmente el día 9 del mismo mes.

2028 Archivo de Sacristía: albarán 6-oct-1609.

2029 AD VIII-1 *Festividades con ministriles*.

2030 AD VIII: *Ministriles / Arpa* Gasto menudo 17-oct-1668.

2031 AD V: ACCV *Consueta* fol.171r págs.66-67.

6. Música en festividades señaladas. Música en recibimientos y exequias reales. El Corpus Christi en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

el pregón de las fiestas de San Luis Beltrán y Francisco de Borja”²⁰³². Para su canonización sí se prepararon oraciones especiales, aunque no queda claro si eran cantadas: “En 21 por dos resos para la sacristía y coro de San Luis Beltrán y otros dos de San Anselmo”²⁰³³.

6.15 La festividad de Todos los Santos y el día de Difuntos

El día de Todos los Santos era de primera clase con dorado, por tanto con ministriles. Finalizadas las Vísperas solemnes, dos monaguillos retiraban los seis candeleros dorados del altar y colocaban en su lugar seis de plata para las Completas de difuntos, mientras el coro entonaba los últimos versos del *Benedicamus Domino*. Finalizado éste, los ministriles continuaban tañendo mientras completaban la operación: “Y para questo salga bien y aia lugar ha de procurar el Aiudante avisar al Vicario de Coro procure con los menestresiles detenerlos para que dicho el Benedicamus Domino tañan un poco i entre tanto ¿acaban? ... queda dispuesto para los difuntos...”²⁰³⁴.

Una estricta etiqueta en la decoración de las sepulturas de los capellanes —durante la octava se celebraba una misa aniversario por los ya fallecidos “con cantoría”²⁰³⁵—, y sobre todo la del Patriarca, obligaba a cambiar las alfombras y frontales ricos de Todos los Santos por el negro para los difuntos, además de la iluminación mencionada. Caso de caer en miércoles Todos los Santos, para el oficio de difuntos “...ni se abre el Santísimo Sacramento ni se sacan flores, ni se haze fiesta sino todo el oficio es de réquiem... de medio día abaxo ha de sacar la custodia i poner en ella el Santísimo Sacramento i todo a destar de fiesta para las Vísperas y Completas que son solemnes digo las completas”²⁰³⁶.

Si cayere en jueves Todos los Santos, para el oficio de difuntos que le sigue, la *Consueta* instruye: “La tarde no ay fiesta sino que a medio día se quita el Santísimo Sacramento i se pone enel Sagrario porque acabadas las Vísperas Solemnes luego inmediatamente principia el oficio de difuntos”²⁰³⁷. Si la festividad cayere en viernes, todo el oficio de la mañana se hacía de difuntos, pero a partir del *Miserere* quedaba invariable. Obviamente, las campanas repicaban sólo en Todos los Santos.

Además del concurso de los ministriles, tenemos constancia del uso del arpa en primeras vísperas de Todos los Santos de 1675 y segundas de 1685, en la misa de Difuntos —consignada también como *de las Almas*—, a partir de 1675 en ocasiones a Completas y en el Aniversario de los capellanes desde 1685²⁰³⁸. Se dio también la asistencia de dos bajones a las primeras Vísperas de Todos los Santos, 31 de octubre de 1694, quedando uno para la misa y segundas

2032 ACCV Sacristía Gasto menudo 19-ago-1671.

2033 ACCV Sacristía Gasto menudo 21-abr-1691.

2034 AD V: ACCV *Consueta* fols. 69v-70r págs. 11-12.

2035 AD V: ACCV *Consueta* fol. 70v pág.12.

2036 AD V: ACCV *Consueta* fol. 70r pág. 12.

2037 AD V: ACCV *Consueta* fol. 70v pág.13.

2038 AD VIII: ACCV *Ministriles/Arpa* Gasto menudo de los años mencionados. En este aniversario no había ministriles.

Vísperas, es decir el día 1 de noviembre: esto indicaría que la música pudo interpretarse a cuatro coros el primer día y tres el segundo, o bien que faltó uno de los dos bajones de la capilla, de lo que resultarían oficios a tres y dos coros respectivamente. También hemos encontrado un recibo de la copia de la *Letanía* de difuntos a canto de órgano: "...por ocho pergaminos para la *Letanía* de los difuntos..."²⁰³⁹.

6.16 La procesión por la expulsión de los moriscos

Coincidía esta procesión —doble y con estación—, con la festividad de la Presentación de María en el templo de Jerusalén cuando tenía tres años, celebrada el 21 de noviembre. La Ciudad hacía una procesión el domingo siguiente, y nuestra capilla había de "...hazer el *Te Deum Laudamus* quando viniere la processión quees siempre en Domingo. Por no ser fiesta colenda por venir como viene el cabildo los jurados, la seu i Parrochias i las vanderas como en las demás processiones generales..."²⁰⁴⁰. Obviamente los personajes principales de la Ciudad entrarían en la iglesia a la manera que, como veremos, quedó descrito para otras ocasiones, y no queda claro cómo entraría el resto, pues se trata de una comitiva bastante numerosa para el tamaño de la iglesia:

"En el año 1656 se hizo la primera procesión de gracias dela expulsión dela secta Mahometana con intervención de los oficios parroquiales y Cabildo presediendo pregón que manda hazer la ciudad por las calles que tiene señaladas el cabildo, el colegio resibe la prozession estando debaxo el coro la cruz patriarcal con los siriales dorados y los capellanes a dos coros asta lareja del cruzero y los colegiales perpetuos están junto al cruzero sin moverse. Assí al pasar el cabildo con su reliquia como al bolverse, Y al presbiterio suben los Canónigos dignidades y Pavordes. La reliquia que llevan enlas andas se queda enel crusero, el canónigo que lleva lacapa dice la oración del santíssimo después de haver dicho la antífona y el verso..."²⁰⁴¹.

La celebración era con ministriles. Aniceto Baylón compuso para esta entrada, un motete sobre el verso *Omnes Gentes* del salmo 116-117 *Laudate Dominum*. Puesto que los capellanes debían colocarse a dos coros y este motete es a 8 SSAT-SATB con acompañamiento²⁰⁴², pudiera ser que lo cantaran durante la entrada y antes de dejar la reliquia en el crucero para cantar la antífona y el verso mencionados en la *Consueta*, tras el *Te Deum*. En la ceremonia se decían tres oraciones: "La Primera es dela presentación, la segunda es la larga que el Patriarca mi señor compuso por el Rey y no se dize tercera oración; dada la vuelta y dicho el *Tedeum Laudamus*, se dicen."²⁰⁴³

2039 AD X: ACCV *Música* Gasto menudo 18-ago y 19-sep-1630. En el segundo menciona que era a canto de órgano.

2040 AD V: ACCV *Consueta* fol. 71v pág. 13. Si la festividad de la Presentación era jueves o viernes, no se hacía. Según el mismo documento, al margen, parece que durante el último tercio de siglo, sí se cantó en viernes antes del *Miserere*.

2041 AD V: ACCV: *Consueta* fol. 72r, margen superior y derecho pág. 14.

2042 José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II* (1984) pág. 179 nº 789. Hay una copia antigua y otra del siglo XIX.

2043 AD V: ACCV *Consueta* fol. 72v págs. 13-14.

6. Música en festividades señaladas. Música en recibimientos y exequias reales. El Corpus Christi en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

6.17 Recibimientos reales y cardenalicios

Los recibimientos de nobles y preladados eran preparados con las instrucciones que quedaron escritas en la *Consueta* y han llamado nuestra atención por ser ejemplo válido para otras visitas similares, incluyendo la acogida protocolaria de los jurados y virrey en procesiones tales como san Luis Beltrán, san Vicente Ferrer o la conmemoración de la expulsión de los moriscos. En todos ellos se incluía la presencia de cantores y ministriles situados desde la puerta de la iglesia hacia el presbiterio.

6.17.1 Recibimientos de cardenales y arzobispos

Hay diversos apartados de la *Consueta* donde se trata sobre estos recibimientos. En lo referente a los cardenales, además de dejar preparado el relicario con paños y almohadas de damasco azul y los chatos de lata para iluminar la estancia, instruye para el recibimiento:

“Para recibirle en la Puerta Maior dela Iglesia es menester fuente y hisopo para el agua Bendita, vuelan las campanas y previénense los Menestriles, si viene de tarde miserere, muéstrase el Christo con sus luces, pónesele el estrado enla Capilla maior una alfombra debaxo, dos tabuletes encima i encima dela Alfombra el paño de brocatel que sirve para las Honrras del Patriarca mi Señor, dos almohadas coloradas una sobre los tabuletes y otra baxo para que se arrodille y cubierto todo con el tafetán que sirve para quando viene mi señora la Marquesa.”²⁰⁴⁴

Desde el repique de campanas hasta los asientos y almohadas, todo lo que se hizo a la venida del arzobispo en fecha indeterminada, quedó también escrito en la *Consueta*:

“...ha destar prevenido el campanero y tocar en su entrada las campanas a vuelo y los menestriles aprestados para tañer en la entrada y hasta que llegó a la Capilla maior; a la entrada de la Iglesia se puso un paño de terciopelo negro y dos almohadas para que allí arrodillado adorasse el Lignum Crucis que sacó en Proçesión con toda la Capilla...”²⁰⁴⁵

Antes de entrar al relicario se le cantó el *Miserere* solemne ante el Cristo crucificado, bajando el cuadro de la cena:

“En llegando se arrodilló y adoró la vera cruz i incensósela el Señor Rector[.] Vino a la Capilla maior donde estaba puesto el sitial negro, y estuvieron aprestados los acólitos para baxar la tapa y quien ençendiese las luces de arriba y mostrósele el milagroso Jesuchristo cantándose por la Capilla el miserere.”²⁰⁴⁶

También la anotación correspondiente al paso del arzobispo Aliaga acompañado por el deán de Granada y obispo de Tortosa en julio de 1628, muestra la popularidad adquirida por el canto del

2044 AD V: ACCV *Consueta* fol.148v págs. 51-52.

2045 AD V: ACCV *Consueta* fol. 131v págs. 43-44. Puesto que en el mismo texto se indica que la capa del rector y el frontal eran de la Purificación, es muy posible que se tratara de esta festividad —conocida también como la Candelaria —, celebrada el día 2 de febrero.

2046 AD V: ACCV *Consueta* fol. 131v pág. 43.

Miserere, con su particular tañer de campanas: “En la capilla maior se puso el recado ordinario de los demás misereres, por ser día del Triumpho dela Cruz frontal de brocado colorado y al empezar el miserere se corrió el tafetán morado en las capillas, se puso brocado el sitial negro...²⁰⁴⁷ , indicando también: “...recivióseles tañendo las campanas como al miserere. El Señor Rector dio el Agua bendita y luego les fueron acompañando asta el altar mayor y se dixerón tres versos a canto de órgano del miserere...”²⁰⁴⁸.

Además de hacérsele la misma entrada descrita para el arzobispo, nos ha llamado la atención la visita del cardenal Gaspar de Borja (1580-1645), nieto de san Francisco de Borja, que pensamos tendría lugar antes de comenzar a escribirse la *Consueta* en 1621; durante la *Visita*, “... cantósele en llegando ala Capilla Maior un Romance del Santíssimo Sacramento. Puesto el organico arriba, después se le mostró el milagroso Crucifixo...Lo propio sehizo conel Ilustríssimo Cardenal Germano del duque de Módena”²⁰⁴⁹.

Ambos relatos permiten comprender el aprecio que se tenía a estas “funciones” —como así se las llama en la misma *Consueta* —, a la manera de pequeños espectáculos, hasta el punto de celebrarse descontextualizadas del tiempo litúrgico en honor a una visita de alto rango. De hecho, la misma *Consueta* ordena en el capítulo 86, que trata de las entradas de cardenales: “... vuelan las campanas y previénense los Menestriales, si viene de tarde miserere, muéstrase el Christo con sus luzes...”²⁰⁵⁰.

6.17.2 Recibimientos reales

En 1610 el Patriarca recibió la visita de los condes de Benavente, virreyes de Nápoles por aquel entonces: la manera en que fueron recibidos permite imaginar otras visitas de similar o mayor categoría, con una misa a tres coros —muy probablemente de Comes pues era el teniente de maestro de capilla del anciano Narcís Leysa —, pues en el primer inventario de los años 20, se inscriben dos misas suyas, una *a 12*²⁰⁵¹:

“Quando vinieron los Señores Condes de Benavente de la Presidencia de Nápoles el año 1610 el Patriarca mi Señor les convidó a una fiesta del Colegio. En llegando tocaron los menestriales salió el Maestro de Ceremonias y tomando aguabendita en una fuente les dio hatastar enla Capilla maior; siempre se les hizo música. Puestos en el sitial se les cantó la missa a tres coros. Para la missa asistió a los Condes el Maestro de Ceremonias y otro Capellán dela Capilla. Acabada la missa se entraron a ver las santas relias.”²⁰⁵²

2047 AD V: ACCV *Consueta* fol. 150v pág. 52.

2048 AD V: ACCV *Consueta* fol. 150v pág. 52.

2049 AD V: ACCV *Consueta* fol.132r pág. 44.

2050 AD V: ACCV *Consueta* fol.148v pág.51.

2051 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AnM* vol. 21 (1966) pág.219.

2052 ACCV *Consueta* fol. 132r pág. 44.

Tal y como se colocaba el tablado, el órgano quedaba en el lado del evangelio, a la izquierda del presbiterio desde el punto de vista de los fieles. En las celebraciones con tres órganos, uno arriba y dos abajo, imaginamos que el otro tablado se situaría en el lado opuesto y coincidiendo ambos con la parte del crucero más próxima al presbiterio.

6.17.3 Precedencias en los asientos de la capilla mayor

Es interesante, y por ello lo hemos incluido en la transcripción parcial de la *Consueta*, el capítulo 72 de la misma, titulado “De los asientos en la Capilla Mayor”: en él se reflexiona sobre la cuestión de los asientos y se recuerdan las costumbres que el Patriarca dejara instituidas antes de morir, autorizando a gozar de silla exclusivamente a los virreyes, arzobispos y evidentemente a sus superiores. Les seguían los jurados, racional y síndico, que dispondrían de banquillos acolchados. Finalmente el gobernador, generales de órdenes, jueces y nobles con banquillo o taburete, y “...a las señoras de título como a las señoritas Virreinas o, a otras de título alfombra y almohadas si no estuvieren en la capilla los paños damascados que si están no es menester más de las almohadas...”²⁰⁵³. Es muy interesante leer el capítulo 93 de la *Consueta*²⁰⁵⁴, donde se detallan algunas anécdotas concernientes a este asunto; hemos obviado su inclusión aquí por no ser relevantes para la música de la capilla.

6.17.4 Exequias reales en el Colegio

La *Consueta* dedica un capítulo a las exequias reales, que toma como ejemplo las realizadas en honor a Felipe III, aunque en las páginas anteriores se intercalaron en fecha indeterminada dos relatos de los funerales de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, fallecida el 12 de febrero de 1689. Tras Felipe III, encontramos también el relato de las exequias de Felipe IV. En ninguna de ellas se ofrecen detalles de gran interés musical, aunque el segundo relato del funeral de María Luisa constituye un delicioso ejemplo de la prosa enrevesada tan propia de aquel momento.

En todas las exequias se comienza por instruir sobre el toque de campanas; en el caso de Felipe III se trata de una parca indicación, mandándose “...tañer las campanas con los toques y tranques acostumbrados. Tañéronse cinco días *arreo* al amanecer, medio día y primeras ocasiones de la noche”²⁰⁵⁵. El Colegio siempre imitaba a la catedral en las grandes celebraciones, pero algunos días después. En este caso la Seu celebró el 20 de abril de 1628 —el 12, segundo día de Pascua de Resurrección comenzó el luto con el tañer de campanas mencionado —, y el Colegio al día siguiente, vistiendo la iglesia de negro —suelo del altar, gradas, crucero y tumbas del Patriarca

2053 ACCV *Consueta* fol.130v-131r págs. 42-43.

2054 AD V: ACCV *Consueta* fol.150r págs. 52-53.

2055 AD V: ACCV *Consueta* fol. 147r pág.49. *Arreo* es la castellanización del vocablo valenciano *arreu*, que significa hacer algo sin prestar atención, salga como salga. La cursiva de la cita es nuestra. El rey había fallecido el 31 de marzo y en Valencia se declaró su muerte el 7 de abril, debido a que se incorporaba como Virrey de Valencia el marqués de Távara, como podemos leer en el fol.148r-v pág.51.

y otros prelados —, con una corona real en una de las gradas, sobre un almohadón. Todo ello se iluminó con diversas y variadas luces y por supuesto con el tañido de las campanas: “Tañeron las campanas toda la mañana hasta la hora del sermón como el día de los difuntos un rato al sermón y otro de muertos sin haber hecho señal al oficio y acabado el sermón que en dichas honrras se platicó; mientras se dixo el responso también tañeron”²⁰⁵⁶. Tras la misa la prédica de las honrras, el Rector se levantó,

“...dexó la casulla y manípulo en el cuerno de la epístola el Señor Rector y tomó el pluvial negro y baxando ala penúltima grada con los ministros y la cruz y candeleros puestos ala puerta del cruzero y hechos dos coros los capellanes alrededor del túmulo cantando a canto de órgano, el Responso *ne recorderis* con el *Requiem Eternam* sin decir *de Profundis*, y acabados los Kyries dixo el Señor Rector *Pater Noster* y bendixo el incienso y después de bendito tomó el hisopo con agua bendita yendo alrededor del túmulo comenzando por la parte derecha y acompañado del diácono que llevaba la falda del Pluvial fue hechando agua bendita y pasando por delante de la Cruz azía humillación y tomando el incensario hizo lo propio que había hecho hechando el agua bendita y buelto ala grada dixo *e[t] ne nos inducas*²⁰⁵⁷ etc. Y el verso *[ut] co[n]locet eum domini cum principii* etc.²⁰⁵⁸, respondió el choro *cum principibus populi sui*²⁰⁵⁹, y los otros versos ordinarios y la oración *Deus cui proprium est*²⁰⁶⁰, nombrando como en la missa Philippi Regis nostri; y dicho por el coro *Requiescat in pace omnes deceserunt in ea.*”²⁰⁶¹

Pensamos que la música que se cantó no fue compuesta a propósito para la ocasión, pues en aquél momento era Juan Jordán quien “llevaba el compás” debido al fallecimiento de Diego de Grado en julio 1627. Comes llegaría algo después, en julio de 1628. En los inventarios de 1625 aparecen trece pergaminos del responso *Ne recorderis* y en 1656 ocho, probablemente los mismo con algunos desaparecidos, a cuatro voces²⁰⁶². Aunque no indica autor, podría tratarse del que aparece en el oficio de difuntos del libro de atril nº IX —ValenP9 —, estudiado por Esperanza Rodríguez y que es de Juan de la Torre, ya que parece que fue uno de los más copiados de aquella época. En cuanto al salmo *Laudate Pueri*, es más difícil de identificar por la poca concreción de los inventarios antiguos. En cualquier caso, el relato habla de dos coros separados y la música que estamos mencionando era a cuatro voces: quizá la separación en dos coros no implicaba realmente dos formaciones distintas o quizá se cantó la música de otro compositor.

2056 AD V: ACCV *Consueta* 147v pág. 50. Al margen derecho: “Se debe advertir que antes de la misa se debe decir la *Letanía*”.

2057 Del Padre Nuestro “... y no nos dejes caer en la tentación...”.

2058 Del Salmo 112 *Laudate, pueri Dominum*, “...para sentarlo con los príncipes”.

2059 Continuación del mismo salmo, “los príncipes de su pueblo...” El salmo 112 es uno de los nueve salmos acrósticos, y su temática hace referencia al temor de Dios que necesariamente ha de sentir el hombre.

2060 Pertenece a la oración “*Deus, cui proprium est misereri semper, et parcere, suscipe deprecationem nostram...*” que comúnmente se dice tras la *Letanía* de los Santos y el Salmo 69, *Deus in adiutorium*.

2061 AD V: ACCV *Consueta* fol.148r pág. 50.

2062 José Climent: “La música en Valencia durante el siglo XVII” en *AnM* vol. 21(1966) pág. 220, inventario de 1625 y pág. 225, inventario de 1656, donde indica que era a cuatro voces.

6. Música en festividades señaladas. Música en recibimientos y exequias reales. El Corpus Christi en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

Los funerales por Felipe IV, fallecido en 1665, se celebraron en el Colegio el 4 de noviembre de la misma manera, enlutando la iglesia y colocando dos bancos para los capellanes y sacerdotes junto a la epístola y el evangelio. También se recuerda el toque de campanas, esta vez con más detalle:

“Tocaron las campanas la víspera después de las Ánimas empuçando con el çimbanillo, una hora, y después su entrada que duró hasta las doce dela Noche y más tocó la Noche que se hiço el pregon y nueve días consecutivamente, al amanecer, mediodía, y alas oraciones, y el día que hiço la Ciudad las honrras en la Yglesia Mayor...”²⁰⁶³

Además de la decoración con las armas reales y corona dorada adornada con oropel —“...en el tumultillo que correspondía azia el cuerpo dela la Iglesia, correspondía otro escudo pequeño y se cubrió el cáliz también con las tres flores de lis de oro en campo azul...”²⁰⁶⁴ —, se situaron un total de treinta y nueve luces de diferentes tamaños en cera blanca, entre el altar mayor y el crucero. En lo referente al ceremonial y rito, indica la *Consueta* que se procedió tal y como reza el capítulo 85, que da como ejemplo las exequias de Felipe III.

Hemos informado ya de los dos relatos que se conservan de los funerales de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II fallecida el 12 de febrero de 1689: observamos que el documento fue insertado en la *Consueta* antes de las exequias de Felipe III y IV, probablemente porque se introdujeron algunos cambios en el ceremonial, incluyendo un dosel de terciopelo negro recamado en oro que no había sido utilizado hasta entonces:

“...como se ha experimentado adelantamiento en la Iglesia maior, se ha procurado en este Real Colegio, con emulación política, mejorarse lo humilde del Aparato fúnebre... que aunque en otras Honrras Reales nose ha executado lo que en estas se ha practicado, debió de ser, por no haver premeditado, y discurrido, lo que en estas Honrras de las Señora Reyna se ha hecho...”²⁰⁶⁵

Siguiendo el ejemplo de la iglesia mayor, y con posterioridad a su celebración, se realizaron las exequias en el Colegio, previo tañer de campanas durante nueve días:

“Delas ocho dela noche alas nueve de la noche tañó el cimbalillo dela Iglesia Maior, delas 9 hasta las diez dela noche hizo la entrada, y delas diez hasta las onze horas dela noche fue el clamoreo, y al mismo tiempo correspondió el cimbalillo, entrada, y clamoreo delas campanas deste Real Colegio.. Duró el clamoreo los nueve días siguientes, al Alba, medio día yala Primera Oración, cada día tres horas, por durar cada vez una hora, empuçando la Iglesia Maior, correspondiendo el Colegio y todas las campanas dela Ciudad.”²⁰⁶⁶

En la víspera de las exequias, día 29 de marzo de 1689, se procedió a dar diferentes toques de campana durante tres horas y al alba del día 30 “...se clamoreó una hora, y para empuçar tañíase

2063 AD V: ACCV *Consueta* fol.152r pág. 53.

2064 AD V: ACCV *Consueta* fol.142r pág.46.

2065 AD V: ACCV *Consueta* fol.142r pág.46.

2066 AD V: ACCV *Consueta* fols.141r-v pág.45.

clamoreo a muerto una hora, tañose después a sermón y dio fin el clamoreo mientras duraron de cantar los tres Responsos y Missa”²⁰⁶⁷. Algo después se extiende en la descripción:

“Mientras se cantó Nona se encendieron todas las velas del Altar maior y las del tùmulo, y dicha Nona inmediatamente se cantó la letanía; Después dixo la Missa el señor Retor... Dicha la Missa predicó el Reverendo Padre Mossén fray Joseph Rodríguez religioso trinitario calçado, y causó tal agrado a los que lo oyeron que se dio ala estampa para su consuelo y delos que no lo oyeron en poderse leer.

Acabado el sermón, baxó el Señor Retor ala sacristía y tomando la capa, y la capilla velas blancas salieron a dezir los tres responsos con Música.”²⁰⁶⁸

Y después se cantaron Vísperas, y se enseñó la copia de el papel que se dio a Don Joseph Ortí, que escribió el libro de las Honrras, que hizo la Ilustre Ciudad de Valencia a la Reyna Nuestra Señora; para referir en él las que hizo este Real Colegio.”²⁰⁶⁹

Obsérvese la referencia al sermón, que se imprimió, pues en la segunda crónica también se alabó su calidad. Por otra parte, además de la crónica de Joseph Ortí y Moles, notario, académico impulsor de diversas academias y cronista de la ciudad²⁰⁷⁰, Isidro Planes redactó otra seguidamente, más concisa aunque de florida redacción, en la que omite algunos asuntos ya descritos, incidiendo en otros menos detallados antes. Tras describir la decoración del templo, recordaba que “... no se colgó la Iglesia con bayetas, por estar prohibido, sí solamente las fachadas de las dos puertas de la Iglesia sembrándolas así las delas puertas, como las delos antepechos del presbiterio con Armas de Nuestra Gran Reyna sobre negro”²⁰⁷¹, añadiendo que “...estaba todo por lo soberbio tan rico, y tan excelente porlo bien labrado, que muy vario, y hermoso, en que no se ha visto gala festiva *más alegre, que esta melancólica*.”²⁰⁷²

Sigue describiendo pomposamente la iluminación, treinta y seis velas de diferente tamaño que destacaban sobre los paños de color negro bordados en oro, “...dando lugar a la consideración, de que si la claridad y pureza de conciencia significadas en lo encendido del oro y blanco dela plata... experimentaremos en la otra las tinieblas significadas enlo negro del campo.”²⁰⁷³ De la vestimenta de felpa del rector para la misa, dice: “...negra con zenefas de brocado verde de tres altos, recordándonos lo negro memorias dela amarga muerte, y lo verde dándonos ocasión

2067 AD V: ACCV fol. 141v pág.45.

2068 Ídem.

2069 AD V: ACCV *Consueta* fol.143v pág. 47.

2070 Para conocer la figura de este personaje valenciano es recomendable leerlo: José Ortí y Moles: *Aire, tierra y mar son fuego*. Edición, introducción y notas por Javier Vellón Lahoz y Pasqual Mas i Usó (Kassel: Ed. Reichenberger, 1992). En cuanto a sus crónicas, sabemos por Salvador Carreres Zacarés que algunas están perdidas: Félix Cebrià y Arazil, Jurado Ciudadano de Valencia: *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, siglo XVII Reedición de Salvador Carreres Zacarés, cronista oficial de Valencia (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1958) pág. 51.

2071 AD V: ACCV *Consueta* fol.144v pág.48.

2072 Ídem. La cursiva es nuestra.

2073 Ídem.

ala esperanza de ver en el descanso eterno a nuestra Reyna y Señora.”²⁰⁷⁴ En cuanto a la parte cantada de la ceremonia, también resulta elocuente, aunque bastante escueto:

“La música fue admirable, así por lo raro dela composición, como por el concierto de las suaves voces, de sus diestros, y excelentes Capellanes, y demás ministros, y lo acorde de los instrumentos lúgubres... Después de la oración, se distribuyeron velas blancas a todos los capellanes, y el Señor Rector, con Pluvial del terno, asistido de Diácono, y subdiácono, entonó, y pasó a su tiempo al túmulo a hazer las ceremonias acostumbradas que ordena el Ritual, y los capellanes y demás ministros cantaron tres Resposos con armonía dulcíssima, que duró tres quartos, con que se terminaron los oficios...”²⁰⁷⁵.

Cabe preguntarse por los “instrumentos lúgubres”: a la vista de los recibos, en aquél momento había en el conjunto de ministriles dos bajones —Miguel Renart e Ygnacio Muñoz —, Vicente Martínez a la chirimía y Joseph Utiel a la corneta.²⁰⁷⁶ Además, la misa, cuyos Kyries, Sanctus y Agnus Dei serían a canto de órgano, fue cantada con el acompañamiento del arpa, “En 30 de Março Eustachio Sarrió por tañer el Arpa ala Missa de Requiem de las exequias de la Reyna”²⁰⁷⁷ y un órgano. Por tanto, es más una referencia al carácter de la interpretación que al uso de instrumentos específicamente pensados para la ocasión.

También Planes aludió con garbo al sermón del trinitario calzado fray Joseph Rodríguez, que por su éxito “...corre estampada, digníssima del grande aplauso, que tuvo, y si la Magestad, gracia y expresión de afectos con que fue dicha, pudieran declarar los caracteres, tendría la cumplida perfección, que la haría más maravillosa”²⁰⁷⁸. Dejamos la cita aquí por la elocuencia de esta alabanza, apta para la descripción también de cualquier interpretación musical.

Finaliza aquí el relato de las festividades con música en el Colegio; en general pensamos que siempre se dispuso de plantillas suficiente para la liturgia con música, aunque nunca dejaron de faltar algunos instrumentistas y sobre todo, voces solistas. Por otra parte, se ha evidenciado en muchas ocasiones, lo perjudicial de la falta de maestro de capilla durante tantos años y tan a menudo: en los periodos en que la capilla gozó de maestro, se produjeron los acontecimientos musicales más interesantes, además de proveerse el archivo de música propia, la única manera de conferir a cada iglesia o catedral, de una personalidad propia.

6.18 La festividad del *Corpus Christi* en la Ciudad de Valencia

La fiesta del *Corpus Christi* y su octavario constituye una de las más importantes celebraciones religiosas de Valencia. La primera procesión de la ciudad fue instituida por el arzobispo Hugo de Fenollet en 1355, aunque no volvió a celebrarse hasta 1372, fecha a partir de la cual mantuvo su continuidad, convirtiéndose en la fiesta grande de la ciudad de Valencia hasta muy entrado el siglo XIX.

2074 Ídem.

2075 Ídem.

2076 AD VIII: ACCV *Ministriles* marzo 1689.

2077 AD VIII: ACCV *Ministriles* Arpa marzo 1689.

2078 AD V: ACCV *Consueta* fol.144v pág.48.

La importancia de esta celebración era tal, que llegaban visitantes de todos los rincones del Reino: además de la procesión religiosa propiamente dicha, desde ca. 1516 tiene lugar la *Cabalgata de la Degolla*, en referencia al degüello de niños ordenado por el rey Herodes. Su nombre procede de la comparsa que posteriormente representaba el *Misteri del rei Herodes*, suerte de entremés que tenía lugar durante la procesión sobre los carros o *rocas*, junto al de *San Cristòfol i els Peregrins* i el de *Adam i Eva*, este último el más sofisticado y refinado desde el punto de vista poético: los *misterios* eran pequeñas teatralizaciones de episodios bíblicos como los mencionados²⁰⁷⁹, en lengua valenciana. Perseguían un fin didáctico a la par que de entretenimiento, en ocasiones con música, canto, e incluso baile, sin gran dramatismo y con un carácter sencillo y asequible al público que llenaba las calles aquel día. Un ejemplo de la utilización de música y baile lo encontramos en el *Misteri de Sant Vicent*: “Item he pagado a Francisco Alugia músico, para él y todos los que han intervenido en la representación del Misterio de San Vicente, así de músicos como de los que bailan...”²⁰⁸⁰.

El término *entremés* —utilizado con tanta frecuencia como el de *misterio*—, aparece en las crónicas haciendo referencia no sólo a la representación, sino también al tablado o carro donde ésta tuviera lugar. Poco a poco, una cosa y otra se independizarían, hasta significar una acción dramática de gran simplicidad propia de las procesiones de *Corpus Christi* en la Península Ibérica. Corroborar esta idea la siguiente reflexión de Agustín de la Granja:

“El “entremés”, según entiendo, recibía nombres muy distintos a principios del siglo XVI. Es posible que la diversificación terminológica (“danza”, “mimo”, “castillo”, “juego”, “carro”, “paso”...) respondiese, en esos momentos iniciales, más al criterio del público que presenciaba estas entretenidas acciones breves que a una precisa conciencia de género por parte de quienes las componían o las escenificaban, o sea, por parte de los distintos oficios o gremios de artesanos. Lo importante es que tales manifestaciones festivas estaban ligadas al día del *Corpus Christi*, y que en ese marco, se venían llamando entremeses, ya desde mediados del siglo XV, en muchos lugares de España.”²⁰⁸¹

La *Cabalgata de la Degolla* era también conocida como la *Cabalgata del Convit*, pues era la invitación que los Jurados de la Ciudad hacían al pueblo y autoridades virreinales para que acudieran a la procesión del *Corpus*. Esta cabalgata era y es encabezada por el *capellà de les roques*, que llama a festejar el *Corpus* seguido de danzas, máscaras e invenciones variadas, entre las que se encuentra la mencionada *degolla*, suerte de comparsa cómica, que con indumentaria de pordioseros y blandiendo rollos de pergamino, hacen amago de repartir coscorriones al público, lanzando al mismo tiempo caramelos. Aunque en algunas épocas estuvo prohibida, se recuperó y aún hoy se sigue haciendo a semejanza de la del siglo XVIII²⁰⁸². Hasta 1990, la *Cabalgata*

2079 Éstos son los que han pervivido, aunque otros muchos aparecen en diversos documentos desde principio de siglo XV. Para una enumeración de los que hoy ya no se hacen ver Manuel Carboneres: *Esplicación històrica...* (Valencia, 1873/1994), pp. 34-39.

2080 “Item he pagat an francés alugia musich, per sí e per tots los qui han entrevengut en la representació del Misteri de Sant Vicent, axí de musichs com dels qui ballen...” En Manuel Carboneres: *Esplicación històrica...* (Valencia, 1873/1994, p.37. Procede del *Llibre de certificacions, 1607*. La traducción es nuestra.

2081 De la Granja, Agustín: “El Entremés y la fiesta del *Corpus*” en *El Críticón* nº 42 (1988) pp.141-142. www.cvc.cervantes.es enero 2005.

2082 La más cómoda y prolija explicación de toda esta interesante celebración, se puede consultar en <http://www>.

del Convit tenía lugar el miércoles por la tarde; desde entonces se celebra el domingo por la mañana. La procesión era la tarde del jueves día del *Corpus*, desde 1506 y también pasó a partir de 1990, a las tardes del domingo de infraoctava.

En la procesión del *Corpus* también desfilaban rocas con actores, músicos y danzantes interpretando pequeños entremeses y danzas; los numerosos gremios, parroquias y órdenes religiosas hacían aquel día alarde de ingenio y ostentación con sus propias representaciones: "...al fraile Gozalbo García de la orden de los frailes Predicadores, administrador de los *entremeses* de dicho monasterio, por hacer y reparar los dichos *entremeses*"²⁰⁸³. Había además Gigantes y Cabezudos, un gran desfile de personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, los doce apóstoles y los personajes de los tres misterios ya mencionados: "Las figuras, alegorías y símbolos se suceden en orden cronológico, conformando en su conjunto la gran epopeya de la Historia de la Salvación."²⁰⁸⁴

Según relata Félix Cebrià y Arazil en su ceremonial, el día anterior por la mañana, miércoles, se ofrecía las danzas y *Misteris* a las autoridades de la Ciudad:

"La víspera del *Corpus* por la mañana no ay empleo, pero se regosija y celebra el día en las mismas casas de los Jurados y Oficiales de la Ciudad, esperando los dueños en ellas los misterios y danzas que ay prevenidas para el día siguiente, todo lo qual sale con gran orden de la casa de las Rocas á las siete de la mañana y va la vuelta de la processión de este modo: el Capellán de la Ciudad á caballo con bonete y gualdrapa/Danza de los momos con estandarte/Danza de la Diablera con estandarte/Danzas quatro o más de toqueados/Danza de gitanas fingidas/Misterio del rey Herodes, tres estandartes/Misterio de san Christóval, con estandarte blanco/Misterio de Adán y Eva."²⁰⁸⁵

Ese mismo día por la tarde había toros, aunque ya en el siglo XVII fueron sustituidos por vaquillas debido a los graves accidentes que se produjeron: "De pocos años a esta parte á privado la Ciudad el gran bullicio de los toros que con guindaletas²⁰⁸⁶ se corrían por las calles y aunque falta al parecer la mayor parte de el regosijo fue acertada resolución por evitar las desgracias que sucedían y lo que beneficia la Ciudad con el aumento de los carneros, lo que se observa ya por Real Orden de su Magestad"²⁰⁸⁷.

corpusvalenciaamics.com.

2083 "...a frare Goçalbo Garcia del orde dels frares preycadors, administrador dels entramesos del dit monestir per la despesa de refer e adobar los dits entramesos" Manuel Carboneres: *Explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia en 1873*. (Valencia: Imprenta Doménech, 1873) Edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1994, p.29. Procede del *Llibre de Certificacions, 1431*. La traducción es nuestra.

2084 Asunción Alejos Morán: "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el *Corpus* Valenciano" en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*: actas del simposium 1/4-IX-2003 / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2 (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003) pág. 672.

2085 Félix Cebrià y Arazil, Jurado Ciudadano de Valencia: *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, siglo XVII Reedición de Salvador Carreres Zacarés, cronista oficial de Valencia (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1958) pág.19.

2086 Guindaletas: f. Cuerda de cáñamo o de cuero, del grueso de un dedo. <http://buscon.rae.es> abril-2015.

2087 Félix Cebrià y Arazil: *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, siglo XVII (1958)

A partir de 1515 y debido a la gran cantidad de participantes en la Procesión, se comenzaron a sacar las rocas con sus entremeses y danzas el propio jueves día de *Corpus Christi*, pero por la mañana: misterios y otras representaciones acordadas por la Ciudad eran escenificados sobre estos carros que primeramente se exhibían ante los jurados, para exhibirse después ante el virrey.

Hacia final de siglo XVI y durante el XVII, se incorporan a la celebración matinal del mismo jueves los *autos sacramentales*. Escritos en castellano y de carácter moralizante, se ajustan mejor al ideario tridentino que el propio obispo Juan de Ribera deseara para la diócesis valenciana; el término *entremés* hace referencia ya, a una pequeña pieza de entretenimiento, intercalada en el *auto sacramental*. Servirá como ejemplo el fragmento del contrato que el administrador de la fiesta del *Corpus* de Valencia de 1611 propuso al director de una compañía:

“Item, es tratado, avenido y acordado entre dichas partes, que el dicho Bertomeu Morales sea tenido y obligado según lo presente, se obliga ... a las doce en punto del medio día, en la plaza de la Seu muy galanes y bien vestidos para representar en dos rocas dos autos sacramentales ante los señores Jurados a saber, es en una roca *El Hidalgo Celestial* de Lope de vega y en la otra roca *El Caballero de la ardiente espada* por el doctor Mira de Amescua conforme los papeles que se han dado sin quitar cosa alguna.

“Item, es tratado, avenido y acordado... a poner en cada auto sacramental un Entremés, música de guitarra y un baile, y si es necesaria música de ministriles, el dicho administrador deba proporcionar dichos ministriles pagados por cuenta de la ciudad”²⁰⁸⁸.

La gestualidad y el movimiento de los *entremeses*, lejos de desaparecer, han tomado la forma de pequeñas danzas coreografiadas, cuyos textos presentan además, el carácter alegórico y de contenido edificante propio de los *autos sacramentales* que en aquel momento se representaban en todas las festividades de *Corpus Christi*.

Sin querer extendernos demasiado en este apartado, pues hay una extensísima bibliografía publicada, la festividad se desarrolló de la forma explicada hasta que en 1677 Carlos II ordenó que la Procesión tuviera lugar por la mañana, para evitar “...las muchas, y graves ofensas, que se cometen contra la Divina Magestad, en la Procepción que se celebra el día del *Corpus*, por acabarse de noche...”²⁰⁸⁹, a lo que la Ciudad respondió prestamente: “... no se esconderán los muchos de los inconvenientes, que imposibilitan la ejecución del Real Orden, con todo

pág.19. La orden referida se promulgó el 15 de mayo de 1691.

2088 “Item es tratat, avengut y concordat entre dites parts que lo dit Berthomeu Morales sia tengut y obligat segons que a lo present se obliga ... en punt de les dotse de mig jorn, en la plaça de la Seu molt galans y ben vestits per representar en dos roques dos actes sacramentals davant los senyors Jurats açaber, es en una roca *El Hidalgo Celestial* de Lope de vega y en l'altra roca *El Caballero de la ardiente espada* per lo doctor Mira de Mesqua conforme los papers que han donat sens llevar cosa.

Item es tratat, avengut y concordat ... a posar en cada acte sacramental hun Entremés, música de guitarra y hun ball y si será necesaria música de menistrils lo dit administrador los haja de donar dit menistrils pagats per conte de la Ciutat” En Manuel Carboneres: *Explicación histórica...* (1994) págs.56-57. La traducción es nuestra. Todo proviene de un legajo sin identificar del Archivo Municipal de Valencia.

2089 *Informe que la insigne Ciudad de Valencia a puesto en manos del Rey Nuestro Señor... en orden a la Real letra del primero de Junio pasado, en que fue servido mandar, se variase la Procepción del Corpus de la tarde a la mañana* (Valencia: Vicente Cabrera Impresor de la Ciudad, 1677) pág. 1.

es preciso poner en ella, algunos, para que en vista dellos tenga V. Magestad por bien la suspensión deste Real Orden...”²⁰⁹⁰. Además de evidenciarse de nuevo cómo las autoridades forales valencianas mantuvieron siempre una actitud de rebeldía sorda a las exigencias y requerimientos de la Corona, el documento que acabamos de citar resulta hoy valioso para conocer la procesión del *Corpus* de aquella época e imaginar cómo sonaba, pues ofrece una detallada descripción de la misma: “Mueven por principio della seys Carros Triunfales de admirable adorno, y hechura, con símbolos, y metháforas del misterio. En los primeros se executan las representaciones de los Autos Sacramentales; los demás les ocupan la variedad de música, y danças...”²⁰⁹¹. Prosiguiendo con la descripción, llega la vuelta a la catedral, considerada como lo más espectacular, pues se congregan en la entrada todos los asistentes en dos filas formando una calle:

“Es tal la claridad de tan numerosas luzes, que excede sin encarecimiento a la del medio día; más de dos mil serán las de la Procesión... Entra el Soberano Sacramento, y hasta que llega para cerrarse al Altar, dando entera vuelta por medio de tan magestuoso aparato, es tal la armonía confusa, y el acorde estruendo, que forman los Órganos, Campanas, Clarines, Menestriles, Dulçaynas, Tamboriles, Castañetas, y Cascabeles de las Danças; que admira la atención, suspende la curiosidad, eleva los sentidos, y mueve fervoroso el mayor afecto al más reverente culto deste Altissimo, y Soberano Señor.”²⁰⁹²

Sobra decir que no se implementó la orden y la Procesión siguió celebrándose por la tarde.

6.19 La festividad de *Corpus Christi* y su octava en el Colegio. Generalidades

Los capítulos XXXII, XXXIII y XL de las *Constituciones* instruyen con claridad sobre la forma en que debían realizarse oficios, misa y procesión de octava de *Corpus Christi*. La festividad del *Corpus* era obviamente de primera clase con dorado²⁰⁹³ y el resto de la octava dejó el Patriarca ordenado: “Item en el Ochavario del SANTÍSSIMO SACRAMENTO, se dirà la Missa como en fiestas de primeras clase, y en las Vísperas el *Magnificat*, un verso el órgano, y otro todo el Coro a canto llano. Y las Completas con la misma solemnidad que los Jueves”²⁰⁹⁴. Toda la octava se celebraba misa y oficios como si se tratara de jueves²⁰⁹⁵, siendo la misa “...como en fiestas de primera clase”²⁰⁹⁶.

2090 *Ibíd.* pág. 2.

2091 *Ibíd.* pág.3. Informa también de que a lo largo de la Procesión había doce danzas encargadas por la Ciudad

2092 *Informe que la insigne Ciudad de Valencia a puesto en manos del Rey Nuestro Señor... Procesión del Corpus de la tarde a la mañana* (1677) pág.6.

2093 Ver cap. 2 cuadro 4 para la ceremonia de misa y oficios de primera clase.

2094 Ver cap. 2 cuadro 5 para la ceremonia de misa y oficios de los jueves.

2095 Ver cap. 2 págs. 74 a 80 y cuadro 5

2096 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. XL pág.70 n°10.

Entre 1605 y 1706, año en que Pedro Martínez de Orgambide copió las danzas e introdujo en ellas sustanciales modificaciones, se procedió a preparar la iglesia y claustros, protocolo y danzas con su vestuario y coreografías, de manera sistemática: hemos analizado los recibos del gasto generado y los hemos organizado cronológicamente en el apéndice documental AD II: ACCV *Procesión* bajo diversos apartados: *protocolo* para la guardia, trompetas y atabales; *decoración* para la enramada del claustro, las flores y el destilado de olores; *maestros de danza* que además se encuentran también incluidos en el AD II Cuadro *maestros de danza*; *vestuario infantil* para los vestidos que llevaron a lo largo del siglo, zapatos pelucas y coronas, incluyendo aquí también las castañuelas, ya que a menudo aparecían en los recibos de diferentes cintas y zapatos. Además, la última parte corresponde a los pagos hechos para el refrigerio que se ofrecía a los asistentes más importantes así como a las personas que habían participado en la organización de las danzas: hemos nombrado este apartado *refrigerios*.

6.19.1 Preparación de la festividad de la octava del *Corpus*: decoración, luminaria y vestuario de iglesia y claustro

Para la octava del *Corpus*, el Patriarca dejó establecido en las Constituciones “... que se observe en el día del Santísimo Sacramento, y los días del Ochavario. Añadiendo que el ultimo día se haga processión por la claustra, saliendo el SANTÍSSIMO SACRAMENTO por la puerta de la Iglesia, y entrando por la del Pórtico al claustro, y volviendo a entrar por ella misma.”²⁰⁹⁷ Además, especifica que en dicha procesión “... dispondrá e Vicario de Coro, con parecer del Retor, y del Maestro de Capilla la música, así de trompetas, atabales, y Menestriales, como de canto llano, y de canto de órgano, como le pareciere que será mayor solemnidad”²⁰⁹⁸.

La *Consueta* concreta los preparativos del octavario e instruye sobre la obligación de limpiar la capilla mayor todas las mañanas, recordando que durante esta semana, caso de haber alguna festividad doble se harían desde la víspera los oficios de la misma, manteniendo la misa del Santísimo Sacramento y —a semblanza del oficio de los jueves—, “... toda esta octava del Santísimo Sacramento el tercero salmo de completas se ha de dezir con flautas”²⁰⁹⁹. Además, la salve solamente se cantaba el viernes, domingo, lunes y martes, quedando suprimida la de los dos jueves y el miércoles. Puesto que no se indica, el sábado se mantendría la salve solemne propia del día²¹⁰⁰.

Entre el viernes y el domingo quedaba todo vestido en color *blanco con oro*, sacándose flores frescas hasta el miércoles de la infraoctava, excepto el propio viernes, único día de la octava en que se cantaba el *Miserere*: “Esto de poner las flores ha de ser sábado, domingo, lunes, martes y

2097 Ibid. cap. XXXIII pág. 53. Toda la información relativa al oficio del jueves que se toma como modelo para el octavario de *Corpus Christi*, se encuentra.

2098 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. XL pág.70 n°12.

2099 AD V: ACCV *Consueta* fol. 103r pág. 31. En el capítulo 2 cuadro 5 y los textos relativos al jueves. El resto de instrucciones está en las páginas 29-30.

2100 AD V: ACCV *Consueta* fol.105r pág.33.

miércoles, jueves ya no se ponen por respeto que miércoles ala tarde sepone ya la custodia²¹⁰¹. Para el resto de los días detalla también lo que se habría de vestir. Precisamente sabemos por la *Consueta* que los acólitos estaban autorizados a asistir a la procesión de la Ciudad²¹⁰²; no así el resto de capellanes, pues ningún miembro ni el Colegio como tal, podía realizar procesiones fuera del recinto²¹⁰³.

El lunes de la infraoctava se sacaba ya la custodia de plata para que el platero la limpiara y reparara, procediendo después a introducir en ésta, la custodia dorada que se conservaba en el relicario. Seguidamente se encargaban hostias a la medida del viril grande, consagrándolas el miércoles por la mañana en la capilla de la comunión: "...puesta la custodia miércoles por la tarde acabado el ofiçio teniendo allá el veril sepongan i traigan el Santísimo Sacramento para ponerle en la custodia; esto de poner la custodia miércoles por la tarde, es mejor porque se goza más y también si se aguarda a Jueves después del ofiçio ay otras muchas cosas aque acudir..."²¹⁰⁴. La custodia se ponía sobre un pequeño altar o peana, que tenía hecho a medida un frontal de raso blanco y amarillo, y se cubría con unos manteles de credencia:

"...adereçada como ha deestar [la peana] mandar la saquen ala Capilla maior y puesta sobre la última grada dela Capilla maior habiendo apartado los candeleros de medio del altar hará sacar la custodia y que esté de medio a medio del altar trairá (como queda dicho) el Santísimo Sacramento y cubrirá la custodia con el pabellón grande rico que sirve solo este día y detrás dela custodia pondrá el doselico de raso carmessí..."²¹⁰⁵

Se preparaban también las figuras de la Virgen y san Pedro, y se utilizaba el tabernáculo de san Vicente Ferrer para poner el relicario grande "...a manera de torre dentro del qual está la canilla entera del Santo y debaxo un frutero rico de sedas dediferentes colores, estas tres figuras sacará esta tarde bolviendo a cerrar los tabernáculos"²¹⁰⁶. Todo esto quedaba listo el miércoles, y el jueves a medio día se trasladaba el Santísimo Sacramento a la capilla mayor, colocándose en la capilla de la comunión "...la figura de San Pablo Apóstol que tiene dentro un dedo suio..."²¹⁰⁷. La *Consueta* explica que todas las figuras debían ser ornadas con fruteros ricos guarnecidos con sedas de diferentes colores. En cuanto a la iluminación para los oficios y misa del jueves, cada capilla tendría cuatro candeleros y la custodia veinticuatro.

Llegado el jueves, antes de trasladar la custodia a la última grada del presbiterio se procedía a colocar un altar portátil para la misa mayor, en el lugar donde normalmente se colocaba la

2101 AD V: ACCV *Consueta* fol.103r págs. 30-31. En estas dos páginas se encuentra todo lo referente a vestimenta. La supresión de *Misereres* se encuentra en los fols. 105r-105v pág.33.

2102 AD V: ACCV *Consueta* fol. 102r pág. 30.

2103 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LIII pág. 102.

2104 AD V: ACCV *Consueta* fol.104r pág. 32. Durante el octavario el Santísimo Sacramento había permanecido en la custodia pequeña.

2105 AD V: ACCV *Consueta* fol.104v pág. 32.

2106 AD V: ACCV *Consueta* fol.105r pág. 33.

2107 AD V: ACCV *Consueta* fol.105r pág. 33.

credencia, es decir junto al altar mayor, del lado de la epístola. La *Consueta* instruye de los manteles con que se había de cubrir, recordando que debía también haber “...muchas flores... se ponen delante de la custodia; los cántaros de las espigas se ponen en el lugar donde acostumbran ponerse entre años las urnas encima del altar mayor pues no se dice en él la misa...”²¹⁰⁸.

Como era un día de mucha afluencia y los fieles deseaban comulgar, se indica que “... ha de tener buen recado el Ayudante de formas consagradas en la Capilla donde está reservado el Santísimo Sacramento y poner cuatro candeleros de plata con otras tantas luces y dos en los blandoncillos y abierto el sagrario como si fuese día de fiesta”²¹⁰⁹. Junto a la limpieza y blanqueado del claustro, eran asunto de la mayor importancia las cazoletas de olor, pebeteros e incienso, que se encargaban y compraban cada año:

“Ha de procurar muchas flores para alrededor de la Custodia, pónense en Pomos medianos y pequeños de bronce y delante las dos ollitas de plata y en medio el vaso grande de agua marina y al lado dos pebeteros dorados triangulados con dos pebetes gruesos que quemem entretanto que se dicen Vísperas y Completas...”²¹¹⁰

También se compraba enramada para cubrir el claustro, como se hacía el día del *Corpus* en las calles de la ciudad: “Avisé al señor Rector mande prevenir la enramada con tiempo para el claustro y portería y aula y el señor Sacristán ha de hacer proveer para los tabaques una libra de oripiel y hacerlo cortar y diversidad de flores”²¹¹¹. La operación era bastante laboriosa, por la cantidad que se hacía necesaria: “Dos hombres dos días y un rocín para recoger la enramada para la procesión”²¹¹².

Además de la enramada, se cortaba pétalo para poner en los *tabaques* —bandejas en cestería de mimbre y azafates de plata—, y esparcirlo en el claustro durante la procesión. También se preparaba incienso y benjuí para los pebeteros y destilado de flores para esencias de olor: “... de salar con alambiques aguas de azar rosada, de ángeles y de otras cosas, y hacer y componer olores para la iglesia...”, “...para la cazoleta del ochavario del *Corpus*: ambar, “algalia”, almizcle y benjuí” o “Limas, romero, mordaux, yerbabuena, camamirla, toronxina, espligo y otras cosas... Canela, clavillos, benjuí, estoraques, espígol”. Las flores quedaban en los cántaros todo un año: “...por las flores y ramos para la Octava del Santísimo Sacramento, las cuales sirven todo el año en los cántaros y urnas de plata”²¹¹³.

2108 AD V: ACCV *Consueta* fols. 105v-106r págs. 33-34.

2109 AD V: ACCV *Consueta* fol. 106r pág. 34.

2110 AD V: ACCV *Consueta* fol. 107r pág. 35.

2111 AD V: ACCV *Consueta* fol. 105r pág. 33. Al margen izquierdo: “Desázense en el Aula y de allí se traen en los tabaques a la sacristía”.

2112 AD II: ACCV *Enramada flores y olores* Recibo 7-jun-1633.

2113 AD II: ACCV *Enramada flores y olores* Recibos 6-may-1613/22-jun-1614/ 20-jun-1693/5-jul-1620 en ese orden. Prácticamente cada año puede encontrarse recibos de este gasto.

Finalmente, se compraba oropel y “polvorina” para decorar el claustro, “...por 2L oropel para la Procepción”, y los ramos de flores: “... por Oripel para las flores...”²¹¹⁴. Nos ha sorprendido un gasto recurrente a lo largo del siglo: “... de Oro de bandereta y ramillete del *Corpus Cera* y otras cosas necesarias para laninfa dela fuente...”, “De el oripel que se compró para la ninfa día octavo de Santíssimo” o “Para oripel para la cabellera dela Ninfa y azafates de flores... dela processión del día del cabo de octava”²¹¹⁵. Hay 24 recibos con esta mención, el primero de 1624 y el último de 1694.

Costó unas cuantas pesquias y la revisión de los mencionados recibos para comprender que la *ninfa* era una escultura romana encontrada al iniciar las obras de la iglesia. Hasta 1897, cuando se situó en el centro del claustro la escultura de san Juan de Ribera realizada por Mariano Benlliure, hubo una fuente, sobre la que se colocó el hallazgo arqueológico: “Por 4 onças oripel para alinãr la ninfa dela fuente del Claustro”²¹¹⁶. Los expertos piensan que se trata de un senador romano que lleva en la mano una vara corta, que por alguna razón fue identificada como un palo o la base de un haz de paja, a la que se le añadió una cabeza femenina procedente del mismo yacimiento: esto le valió el apelativo popular de “la palletera”²¹¹⁷. Con seguridad durante el siglo XVII tenía ya la cabeza añadida con la que la vemos en las fotografías anteriores a 1897, pero entonces se la conocía como “la ninfa de la fuente” y era decorada con oropel para la procesión de infraoctava del *Corpus*. En la actualidad ha sido restaurada, pero durante más de cien años ha permanecido en un patio interior del Colegio.

6.19.2 Pregón, recibimientos y acompañamientos protocolarios: trompetas, clarines y atabales

La *Consueta* reza que para la procesión “...siempre sean prevenido los tabales y trompetas dela Çiudad”²¹¹⁸. No sabemos exactamente cuál era su intervención, además del pregón: el recibimientos y despedida de la custodia a su salida al claustro y vuelta a la iglesia, el recibimiento a los invitados más prominentes, o si simplemente tocaban durante la procesión, entre las cuatro paradas hechas con cada una de las danzas en el claustro: “Yo Pere Pi atorgue aver rebut... perla crida real del jubileu... y per la proseso dela huitaba del *Corpus*”²¹¹⁹, o ambas cosas. Desde luego el contenido del recibo —que se repitió durante todo el siglo—, parece indicar que se tocaba durante la procesión: “Certifico como Joseph Casades colector de atabales y trompetas, confiessa haver recebido... dos libras diez sueldos... por haver tañido

2114 AD II: ACCV *Enrramada flores y olores* Recibos 14-jun-1613/4-jun-1614.

2115 AD II: ACCV *Enrramada flores y olores* Recibos 14-jun-1627/10-jun-1667/18-jun-1692. También mencionan estos detalles escuetamente José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 48.

2116 AD II: ACCV *Enrramada flores y olores* Gasto menudo 20-jun-1686.

2117 De *palla*, paja en valenciano.

2118 AD V: ACCV *Consueta* fol.108v pág. 37. Mencionado por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 48.

2119 AD II: ACCV *Trompetas atabales y guardia* Recibo 19-jun-1613.

en la Procesión del Santísimo Sacramento...”²¹²⁰. Cabe destacar que invariablemente durante todo el siglo se pagaron dos libras y diez sueldos por este servicio.

El conjunto de trompetas y atabales de Valencia tenía, como los ministriles, un encargado de formar y responder por el grupo, llamado *colector* y en ocasiones *procurador*. En el *Manual de Consells* hemos visto mencionados a los mismos que encontramos cobrando por su servicio en el Colegio: Pere Pi, trompeta mayor de la Ciudad, entre 1606 y 1631 y posteriormente en 1641, 1642 y 1646; Pere Jaca entre 1633 y 1636; Jusepe Jaca en 1637 y 1638; Vicente Bayo en 1639 y posteriormente en 1643, Felipe Ianes en 1644 y de nuevo Vicente Bayo ininterrumpidamente entre 1645 y 1666 con la excepción de 1665 en que aparece el *colector* Jusepe Casades, quien realizó la tarea hasta 1691, con la excepción de 1678 en que fue Gabriel Romero el encargado, Antonio Amorós en 1692 y Carlos Doménech en 1693, cobrando en nombre del *colector* del que no se anota identidad. A partir de 1694 y hasta 1706 fue Juan Escuder el *colector* a cargo del servicio, en el que aparecen los clarines: “...a Juan Escuder por los clarines trompetas y tabales, que se tocaron en la Prosesión del *Corpus*...”²¹²¹.

6.19.3 Los clarines

Felipe Pedrell explica que clarín era desde la Edad Media y aún en durante los siglos XVII y XVIII, “Nombre relativamente moderno de la trompeta... En la Edad Media era una especie de trompeta de un diapasón más elevado que la ordinaria... El sonido penetrante, agudo, argentino y épico, por decirlo así, de estos instrumentos, adoptado para toda clase de armas, especialmente la caballería, sugirió á los fabricantes aplicar á los clarines las piezas de cambio o tonillos adoptados para las trompas...”²¹²². Según Pedro Rabassa, el clarín es prácticamente idéntico a la trompeta, pero con características tímbricas algo diferentes y gran dificultad de ejecución en el registro agudo, aunque “...*hay habilidades singulares de el dicho instrumento que le sacan los tres puntos (arriba anotados) muy perfectamente; y podrá el compositor usar de ellos según la habilidad de quien le toca...*” y seguidamente añade que “...añadiendo o quitando los boquines que en sí tiene, se afina en los órganos para tocar en capilla”²¹²³, siendo estos *boquines* sin duda los *tonillos* mencionados por Pedrell.

Francisco Valls describe también el clarín con los *tonillos* de las trompas, tal y como hizo posteriormente Pedrell, explicando en qué consisten: “*Estos dos instrumentos se pueden bajar de tono, por lo cual sus tañedores tienen unos cañutos del mismo metal que les encajan por tal efecto*”²¹²⁴. Ya en 1818, Fernando Palatín en su diccionario, define el clarín como “... un

2120 AD II: ACCV *Trompetas atabales y guardia* Recibo 6-jun-1682.

2121 AD II: ACCV *Trompetas atabales y guardia* Recibo 7-jun-1698.

2122 Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la música*. Voz: clarín (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897) Edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1992.

2123 Pedro Rabassa: “Declaración de los términos más y menos principales que en sí tienen diferentes instrumentos” en *Guía para los principiantes* (ca. 1724-1738) fol. 509.

2124 Francisco Valls: “De las composiciones músicas con mezcla de varios instrumentos” *Mapa armónico prác-*

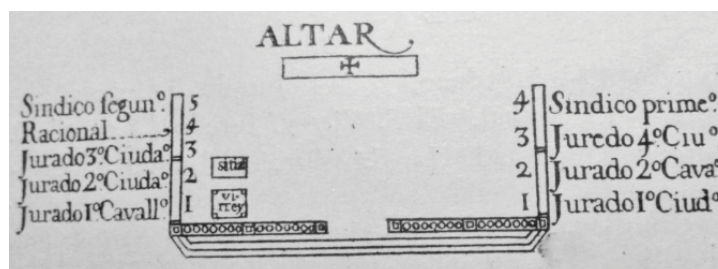
6. Música en festividades señaladas. Música en recibimientos y exequias reales. El Corpus Christi en el Colegio: procesión de cabo de octava y danzas

cañón de metal, con varias vueltas, y desde la boca hasta el extremo por donde sale la voz se va ensanchando proporcionalmente: su sonido es agudo y á propósito para enardecer los ánimos”²¹²⁵.

6.19.4 Jueves infraoctavo de *Corpus Christi*: Oficio matinal

El oficio de la mañana incluía sermón; tras éste, se retiraba el púlpito y se movían los bancos de la izquierda del transepto o lado del evangelio al opuesto, donde se sentarían los frailes Capuchinos del monasterio de la Sangre de Cristo —fundado por el propio Juan de Ribera²¹²⁶—, dejando espacio en el lado del evangelio, donde se encuentra la puerta de la sacristía, para la salida de la procesión y las primeras danzas tras el oficio de Completas. Para acompañarlas, se subía al presbiterio el órgano pequeño situado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua y se colocaba del lado de la epístola, al igual que el altar portátil que sustituía a la credencia²¹²⁷, dejando sitio para una banqueta donde se sentaría el organista, ya contra la pared²¹²⁸.

Según el Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del *Corpus* —escrito a petición del *Consell* de la ciudad por el Jurado ciudadano *Félix Cebrià y Arazil* entre 1692 y 1704 —, los jurados se sentaban en bancos junto al Síndico y el Racional en grupos de cuatro o cinco, en ambos lados del presbiterio. El virrey se situaba en un sitial delante de los bancos del lado del evangelio, en la imagen siguiente²¹²⁹:



tico (1742).

2125 Fernando Palatín: *Diccionario de música*. Voz: clarín (Sevilla: 1818) Edición y estudio preliminar de Ángel Medina (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990).

2126 El Patriarca dejó ordenado en el capítulo XXXIV de las *Constituciones*, que solamente fueran invitados los monjes capuchinos a esta procesión. Mencionado y con cita de las *Constituciones* por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 48.

2127 La posición común de la credencia es en el lado de la epístola: Enciclopedia Católica, <http://www.newadvent.org/cathen/04476a.htm> julio 2014.

2128 ADV: ACCV *Consueta* fol.106v págs. 35-36. Mencionado y citado por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 50. Hay una errata en el n° de folio, pues indica 166.

2129 Félix Cebrià y Arazil, Jurado Ciudadano de Valencia: *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*, siglo XVII Reedición (1958) pág. 43. Téngase en cuenta que los invitados estaban sentados dentro del presbiterio y bajo a la derecha, estaban los monjes capuchinos de la Sangre de Cristo.

Esto significa que el órgano y el altar portátil se encontrarían bastante apretados y algo hacia atrás en el presbiterio, para poder colocar los bancos junto a la baranda y poder ver así las primeras y últimas danzas, que no podrían hacerse sino bajo las gradas, puesto que en la última se había puesto la custodia.

El oficio de la tarde comenzaba a las tres, "...estando todas las luces encendidas a este tiempo ya el Acólito ha de tener encendidas todas las luces de las Capillas y el Ayudante bajando de la Capilla mayor, principiando por la Capilla de la Madre de Dios abre aquel tabernáculo y los demás de las demás Capillas"²¹³⁰.

6.19.5 Oficio de la tarde y procesión de la infraoctava de *Corpus Christi*

Al inicio de las completas se sacaba el palio que cubriría la custodia en su procesión claustral, dejándose junto a la puerta de la sacristía. Al tiempo, un asistente repartía los cirios a los frailes capuchinos y el resto de sacerdotes, sin olvidar "...llevar fuego al Claustro con una copilla que ay en la bodega de mango porque no se queme; es el fuego para los incensarios..."²¹³¹. La ayuda de los monaguillos se hacía necesaria:

"...los dos maiores e iguales que lleven los dos çiriales de plata llanos acompañando la cruz que va primero y delante, los otros dos más pequeños que lleve cada uno dos croças²¹³² [andas] para ir sustentando la custodia en las paradas del Claustro y vayan junto la custodia y el otro muchacho ha de llevar sino las dos navetas, la una muy bien proveída de benjuí y incienso y pastillas todo revuelto..."²¹³³

El vestuario previsto para los portadores de la custodia, incensadores y séquito del rector, eran albas y dalmática de *rebotín* —debía tratarse de seda de diferente clase—, porque "...aunque podrían servir las de brocado con la apretura de la gente se gastan y por eso sirven las que quedan dichas de rebotín"²¹³⁴. Por su parte el rector vestía un alba *rica* donada por la condesa de Castro y la capa que el Patriarca llevó para la boda de Felipe III en 1599²¹³⁵.

2130 AD V: ACCV *Consueta* fols. 107v pág.35.

2131 AD V: ACCV *Consueta* fol. 108v pág.36. Se detallan todos los cirios que llevaban los religiosos.

2132 Dice al margen izquierdo: "Que sean de las maiores y iguales".

2133 AD V: ACCV *Consueta* fol. 108v pág.36.

2134 AD V: ACCV *Consueta* fol.107v pág. 36. En el diccionario de Autoridades tomo V 1737, aparece la voz *rebotín*: La segunda hoja que echa la morera, después de quitada la primera para el sustento de los gusanos, y es enteramente inútil para ellos. Latín. *Folia secundò pullulantia in moris*. <http://web.frl.es/DA.html> agosto 2014. En un estudio de Ricardo Franch, encontramos el término *rebotín* aplicado a la hoja tierna de morera, que servía para alimentar los gusanos en las primeras fases de crecimiento; ello provocaba excesiva recolección, daños en los árboles y como consecuencia una segunda cosecha de seda de escasos logros. Aunque no menciona su calidad, otorga sentido al término aplicado en la *Consueta* a este tejido. Ricardo Franch Benavent: "La Real Sociedad Económica de Amigos del País y el fomento de la industria valenciana de la seda en el siglo XVIII" en *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1776-2009)* (Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2009) pág.85.

2135 Mencionado y citado de las *Constituciones* capítulo XXXIII por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 49. AD V: ACCV *Consueta* fol. 107v pág. 36.

Ya por la mañana habían acudido al oficio y misa de la mañana los seis jurados, los dos síndicos y el racional de la ciudad, así como los virreyes, siguiendo una estricta etiqueta en precedencias, saludos, y lugares de asiento en la iglesia. Cada año se repetía la invitación, tal y como reza la *Consueta*.

Obviamente, también se había invitado al virrey, pero era el rector quien se ocupaba personalmente de hacerlo, aprovechando para solicitar la presencia de dos soldados de su guardia para guardar el pretil del coro y el altar, mientras duraba la procesión. En la práctica también subían al corredor superior del claustro para evitar la entrada de personas ajenas al Colegio. Según la *Consueta*, se pagaba tres reales a cada uno de ellos²¹³⁶.

Los soldados quedaban anotados cada año en el gasto de sacristía: "...por el gasto de la fiesta de la procesión del día octavo del *Corpus*...de las flores para la enramada y los tabaques, oropel, a los hombres que aruixaron²¹³⁷ la plaza de la iglesia, pórticos, claustro, patio y portería, y tres soldados que asistieron, recado para el predicador, frutas para refrescar a los acólitos..."²¹³⁸. Esta cita refleja todos los gastos que anualmente se hacían para organizar la procesión, aunque a menudo cada persona cobraba su servicio por separado. En la mayoría de las ocasiones se enviaban entre dos y cuatro soldados, aunque llegaron a ser seis: "...Jayme Belmonte alabardero del virrey...por la asistencia de cuatro alabarderos que asistieron el jueves de la octava del corpus..."; "...dos archeros de su Excelencia confiesan haver recebido... diez iseis sueldos, los cuales son por asistir, e impedir a los hombres no subiesen a los claustros Altos del Colegio día octavo de la fiesta del Santísimo Sacramento en que se hizo la Procesión"; "A dos soldados de la guardia por haver asistido en la escalera del Collegio"²¹³⁹: puesto que invariablemente se pagaban 16 sueldos, es muy posible que los propios soldados decidieran ir a dos solamente, para poder recaudar más en el reparto.

Por la tarde y siguiendo el mismo protocolo que se había seguido por la mañana, se reunían las autoridades mencionadas —a excepción del virrey, que entraba escoltado por la puerta principal—, en la sala del relicario, donde vestían las *gramallas*²¹⁴⁰ exigidas para la ocasión. Tras ello, se dirigían ya en orden a la sacristía, y siguiendo al Preste, subían al presbiterio, donde sentados en los bancos que les correspondían —sitial para el virrey y para los jurados bancos sin alfombras

2136 AD V: ACCV *Consueta* fol.105v pág.33. Mencionado y citado de la por José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág. 48.

2137 Del valenciano *arruixar* = regar.

2138 AD II: ACCV *Refrigerios y meriendas* Recibo 12-jun-1638.

2139 AD II: ACCV *Trompetas atabales y guardia* Recibos 13-jun-1638/15-jun-1640/12-jun-1681. Estos son una muestra de todo el siglo.

2140 Traje talar largo y muy holgado, en color rojo, que era de uso obligado para los jurados de la ciudad de Valencia, en las solemnidades religiosas. Su uso estuvo muy extendido en los territorios de la Corona de Aragón, hasta el siglo XVI, manteniéndose para ciertas solemnidades durante el XVII, como es el caso que nos ocupa.

“...por estar los paños damascados y entapiçada toda la capilla.”²¹⁴¹ —, y con la custodia expuesta, asistían al oficio y presenciaban seguidamente el comienzo de la procesión²¹⁴².

Con la disposición previa de altar, órgano, custodia e invitados, el inicio de las *Danzas* sólo podía tener lugar abajo en el crucero, delante de las gradas del presbiterio, mirando a la custodia pero —puesto que en el crucero del lado de la epístola estaban los frailes Capuchinos —, en el espacio situado del lado del evangelio, justamente a la altura de donde se colocaba en el presbiterio el sitial del virrey. Esto vino desarrollándose así durante todo el siglo y es consecuentemente relatado por Félix Cebrià y Aracil en los albores del siglo XVIII²¹⁴³.

Una vez finalizada esta primera danza, tomaban los jurados de la ciudad el palio, tras lo cual se bajaba la custodia del presbiterio, y se dirigía la procesión hacia el claustro. El orden y asistentes que se desprenden de los documentos de la época son los siguientes²¹⁴⁴:

- Un pertiguero precedido por las trompetas y atabales de la ciudad.
- Un acólito portando la cruz, acompañado por dos monaguillos que llevaban los candeleros.
- Los frailes Capuchinos del Convento de la Sangre de Cristo, que había sido fundado por el propio Patriarca.
- El vicario de coro y el sacristán.
- Los oficiales: maestro de ceremonias, dos domeros, dos capiscoles, dos evangelisteros, dos epistoleros, y el maestro de capilla.
- Los capellanes de coro: capellanes primeros, que son los ya ordenados sacerdotes, considerados oficiales, tiple, contrabajo y contralto, y seguidamente los capellanes primeros y segundos.
- Los diáconos, subdiáconos y colegiales que hubiere sin tarea asignada. El colegial que estuviera ordenado “de misa” precedería a diáconos y subdiáconos. En paridad de órdenes, los colegiales se colocarían por antigüedad.

2141 AD V: ACCV *Consueta* fol. 106r pág. 34.

2142 Todo lo concerniente al ceremonial y recibimiento de los órganos de gobierno de la ciudad y el reino, se encuentra en Félix Cebrià y Arazil: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus*. (Valencia, 1693). Reedición del Ayuntamiento de Valencia, 1958, pp. 41-47.

2143 Por otra parte, la propia estructura de las danzas, cuyos manuscritos rezan en la primera danza “Principio de las danzas en el altar” refuta la afirmación de María Teresa Ferrer Ballester, según la cual, “Las danzas, atendiendo a la prohibición del fundador de “hacerse danza o representación alguna en esta Iglesia, aunque sea la festividad del Santísimo Sacramento”, se celebraban en el claustro del Colegio, aunque, en ocasiones, se celebró la cuarta danza en la capilla”. Tampoco es exacto dar como cuarta la última danza en la capilla: había un número que hoy no podemos determinar con exactitud, pero que en total, no sería menor de, como mínimo, diez bailes y/o danzas, dos de las cuales como mínimo al principio una y a final otra, eran danzadas frente al presbiterio y ocho en el claustro, dos danzadas en cada esquina del mismo. Además, hay que recordar que éstas tenían lugar en el contexto de la procesión de cabo de octava del Corpus. María Teresa Ferrer Ballester: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española* (Valencia: IVM, 2007) pág. 52.

2144 Puesto que las danzas fueron excluidas de las instrucciones de las *Constituciones* de 1610 al haber sido prohibidas por el fundador, hemos concluido su disposición y en general la de la procesión, merced a las instruc-

Todos los citados arriba debían llevar un cirio blanco, que sería devuelto a la sacristía al finalizar, e ir vestidos con sobrepellices.

- Los ministriles y los cuatro infantillos que danzaban.
- Dos colegiales con *tabaques* llenos de flores frescas.
- Cuatro colegiales, que turnándose de dos en dos, debían ir incensando.
- La custodia, portada por cuatro sacerdotes vestidos con dalmática²¹⁴⁵, de los cuales como mínimo dos debían ser colegiales, siendo los otros dos como mínimo subdiáconos. Además, dos monaguillos cargaban con las horquillas donde se reposaba la custodia, las cuales reciben el nombre de “croças”, o muletas. El palio que la cubría era llevado por los seis jurados de la ciudad, ya que ésta fue nombrada protectora del Colegio e Iglesia por deseo expreso del Patriarca²¹⁴⁶. Delante y junto a ella, dos acólitos de sacristía portaban los ciriales ricos.
- El rector del colegio, que debía vestir como Preste la capa bordada que el Patriarca había utilizado para recibir a la Reina Margarita en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, el día de su boda con Felipe III, a 18 de abril de 1599²¹⁴⁷, flanqueado por dos sacerdotes también con dalmática.
- El virrey, si acudiere.
- La virreina, si acudiere.
- El Racional, flanqueado por los dos síndicos.

En este orden discurría la procesión desde el presbiterio de la iglesia hacia el claustro, el cual recorrían tomándolo en el sentido de las agujas del reloj. Por orden del Patriarca los colegiales, portando los tabaques de plata con flores naturales, debían arrodillarse tras seis pasos, para esparcir las flores en el suelo, de la misma manera que el Rey David trasladara el Arca del Testamento a su ciudad, ofreciendo el sacrificio de una res a cada seis pasos que daba. Tras ellos, dos acólitos iban incensando:

“...las quales iran esparciendo delante del SANTÍSSIMO SACRAMENTO, las que bastaren para seys passos de los Sacerdotes que llevaren la Custodia, a imitación de lo que ordenò el santo Rey David en la processión que se hizo con el Arca del Testamento, llevándola desde la casa de Obededón a la ciudad de David: conviene saber, que de seys en seys passos se ofreciese sacrificio: y que para esparcir las flores se hinquen de rodillas, esparciendo de una vez lo que bastare para los dichos seys passos, de manera que como fuere andando, el Sacerdote las vaya pisando, y que esto continúen hasta acabar la processión.”²¹⁴⁸

ciones de San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. XXXIII págs. 53-54-55 y Félix Cebriá y Arazil: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus 1696* (1958).

2145 AD V: ACCV *Consueta* fol. 107v pág. 36: “Prevenir en la sacristía catorce albas con sus dalmática, ocho para los que llevan la custodia...” Quizá se turnaban de cuatro en cuatro, como los colegiales encargados de incensar.

2146 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. XLVI.

2147 *Ibíd.* cap. XXXIII “De las misas y oficios del ochavario del SANTÍSSIMO SACRAMENTO”.

2148 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. XXXIII págs. 54-55 n° 7. Todos estos detalles documentales procedentes de las *Constituciones* y la Biblia, son omitidos por Climent y Piedra, aunque ofrecen una somera descripción de la procesión. José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977)

6.19.6 Exaltación de la monarquía

Para comprender en profundidad este pasaje, que a continuación identificaremos en las Sagradas Escrituras, es necesario recordar el relato precedente del primer traslado del Arca por el rey David, que fue también un acto festivo, celebrado con gran alegría y regocijo. El segundo libro de Samuel y también el primer libro de las Crónicas, describen con detalle el acontecimiento²¹⁴⁹; ambos relatos ponen en el centro de nuestra atención la poderosa energía desplegada por el rey David, acompañándose de pequeños instrumentos de percusión metálica y cuerda pulsada:

“David reunió nuevamente a lo más selecto de Israel –treinta mil hombres– y con todo el pueblo que lo acompañaba se dirigió hacia Baalá de Judá, para subir de allí el Arca de Dios, la cual es llamada con el Nombre, el nombre del Señor de los ejércitos, que tiene su trono sobre los querubines... Mientras tanto, David y toda la casa de Israel hacían grandes festejos en honor del Señor, cantando al son de cítaras, arpas, tamboriles, sistros y címbalos.”²¹⁵⁰

El *Libro 1 Crónicas* lo relata de manera similar, pero incluye a la trompeta en el elenco de instrumentos, cosa que no es baladí en nuestra celebración, pues pese a que cada año acudieron las trompetas y atabales a la procesión de la octava, no ha quedado una indicación específica de qué y dónde tocaban; pensamos que sin duda, acompañaban la custodia, de la misma manera que acompañaran al Arca de la Alianza, tocando ante ella:

“David reunió a todo Israel, desde el Torrente de Egipto hasta la Entrada de Jamat, para traer el Arca de Dios desde Quiriat Iearim. Luego se dirigió con todo Israel a Baalá, a Quiriat Iearim, que está en Judá, para subir desde allí el Arca de Dios, que lleva el nombre del Señor, el que tiene su trono sobre los querubines... David y todo Israel bailaban con todas sus fuerzas delante de Dios, cantando y tocando cítaras, arpas, tamboriles, címbalos y trompetas.”²¹⁵¹

Es necesario introducir aquí la cuestión de las analogías, pues creemos que las musicales también influyeron en el diseño elaborado por el Patriarca para la celebración de la octava: tanto la procesión como las danzas de cabo de octava de *Corpus Christi* forman parte de un programa de exaltación de la monarquía bien pensado por el fundador, no de manera ingenua, sino desde unas sólidas bases políticas e ideológicas que entroncan profundamente con el pensamiento político y filosófico del escolasticismo de Santo Tomás de Aquino.

El modelo de gobierno ideal desarrollado desde los primeros tiempos del cristianismo, surgió de la extrapolación de la filosofía platónica, algo que ya Cicerón había concebido en su *De republica* tomando como referencia la de Platón. El párrafo de Cicerón en que se refiere al

págs. 50-51.

2149 2Sam, 6:5-15 y 1Cr, 15: 14-29.

2150 2Sam, 6:1-2, 5.

2151 1Cr, 13: 5-6, 8.

simbolismo musical del estado era bien conocido durante los siglos XVI y XVII gracias a *La Ciudad de Dios* de San Agustín:

“Pone en escena Cicerón al mismo Escipión, que había hecho desaparecer a Cartago, disputando sobre Roma, en una época en que, por efecto de la corrupción descrita por Salustio, se presentía a muy corto plazo su ruina... Había dicho Escipión al final del segundo libro: «Entre la cítara o las flautas y el canto de voces debe haber una cierta armonía de los distintos sonidos, y si falta la afinación o hay desacordes, es insufrible para el oído entendido. Pero también esa misma armonía se logra mediante un concierto ordenado y artístico de las voces más dispares. Pues bien, de este mismo modo, concertando debidamente las diversas clases sociales, altas, medias y bajas, como si fueran sonidos musicales, y en un orden razonable, logra la ciudad realizar un concierto mediante el consenso de las más diversas tendencias. Diríamos que lo que para los humanos es la armonía en el canto, eso es para la ciudad la concordia, vínculo el más seguro, y el mejor para la seguridad de todo Estado. Y, sin justicia, de ningún modo puede existir la concordia».²¹⁵²

Este tipo de analogías se incorporaron fácilmente al pensamiento cristiano desde sus inicios, concretándose paulatinamente en la idea de una iglesia rigiendo una sociedad, concretamente la cristiana:

“Para algunos eruditos como Clemente de Alejandría, Jesús era la nueva personificación del Logo- el poder cósmico de la armonía; el principio de mediación entre los extremos; el vínculo entre unidad y multiplicidad, que apuntalaba el orden del universo. En dichos términos Cristo conectaba también con la idea del *Nos* o Intelecto Universal... Como imagen racional del Divino Intelecto, el género humano era una imagen viviente, encarnada del Logos. Cristo, según Clemente, hace música para Dios usando al hombre como instrumento polifónico... De esta manera, la *ecclesia* era una manifestación social de la armonía celestial, en la que todos los individuos deberían ser unidos en una entidad superior. Esta creencia dio lugar a un conjunto de ideas, normas e instituciones que constituían una realidad en la que no había una diferencia clara entre los aspectos religiosos y políticos. *Ecclesia* era sinónimo de comunidad política, como la sociedad cristiana era la única sociedad posible.”²¹⁵³

Fue la obra de San Agustín la que influenció a los pensadores españoles del XVII con su visión del estado cristiano como reino terrenal de Dios, cuyo fin sería restablecer el orden natural de las cosas, tal y como explica Sara González: “La influencia de Platón y san Agustín ayudó a promover la idea de que el orden político debía constituir un intento de plasmar el reino de Dios en la tierra, al objeto de restaurar el orden original de las cosas, roto por el pecado...La paz y la justicia solo podrían instaurarse con la correspondencia entre la armonía cósmica y

2152 Agustín de Hipona: *La Ciudad de Dios* XXI, 1. http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/cdd_17.htm enero 2015.

2153 “For some scholars like Clement of Alexandria, Jesus was the new personification of the Logos –the cosmic power of harmony; the principle of mediation between the extremes; the link between unity and multiplicity, which underpinned the order of the universe. In these terms Christ also related to the idea of *Nous* or Universal Intellect ... As a rational image of the Divine Intellect, mankind was a living, incarnate image of the Logos. Christ, according to Clement, makes music to God by using man as a polyphonic instrument... In this way, the *ecclesia* was a social manifestation of heavenly harmony, in which all individuals should be united in a superior entity. This belief gave place to a body of ideas, norms and institutions constituent of a reality where there was no clear difference between political and religious aspects. Ecclesia was synonymous with political community, as the Christian society was the only possible society.” Sara González: *The Musical Iconography of Power in Seventeenth Century Spain and Her Territories* (London: Pickering & Chatto, 2013) págs.45-46. La traducción es nuestra.

macrocósmica”²¹⁵⁴. En este sentido, la autora cita también el Libro XIV de La Ciudad de Dios, “...donde el talento musical del rey David es comparado a su habilidad como buen gobernante en el reino terrenal, actuando de acuerdo a los dictados divinos”²¹⁵⁵. Y concluye:

“En esta nueva y poderosa ideología, los órdenes y grados del mundo inferior simbolizaban las relaciones armoniosas del reino de Dios; la jerarquía era un orden sagrado. Estos principios fueron reelaborados en las políticas españolas del siglo XVII por autores que deseaban fortalecer la figura del rey presentándolo en la cima de la jerarquía divina. En su contexto, y particularmente a partir de 1580, términos tales como “señor” o “majestad” eran usados indistintamente para referirse a Dios y el rey.”²¹⁵⁶

No cabe duda de que Juan de Ribera conocía bien a San Agustín, los filósofos y la tradición escolástica de la Edad Media hasta su tiempo, e incluso consideramos que fue parte de la élite intelectual que, desde el entorno nobiliario, contribuyó a la elevación de la figura real como medio de otorgarle el poder incuestionable que la tozuda realidad se empeñaba en negar, especialmente en los territorios de la corona de Aragón; tampoco nos cabe duda de que el plan de celebración de la octava del *Corpus* en el Colegio, ponía de relieve dicho conocimiento, que refleja el verdadero trasfondo de su erudito *biblismo*: en la procesión David es el rey, habilidoso en el arte del canto, la armonía y la danza, como corresponde a un buen gobernante, ya que la armonía de diversos sonidos sugiere la idea de sus reinos bien ordenados, sin olvidar el reino de la divinidad celeste, celebrada con el canto de los salmos en el contexto de una todopoderosa *ecclesia* como símbolo de nuestro estado cristiano:

“Desarrollándose así a través de los tiempos la ciudad de Dios, reinó David primeramente en la Jerusalén terrena, sombra del futuro. Era David hombre erudito en el arte del canto, y amaba la armonía musical, no por un deleite vulgar, sino por sentimiento religioso, sirviendo en ella a su Dios, el verdadero Dios, en transporte místico de una gran realidad. Porque el concierto apropiado y moderado de los diversos sonidos manifiesta con su armoniosa variedad la unidad

2154 “Plato’s and Augustine’s influence helped promote the idea that the political order ought to be an attempt to realize the Kingdom of God on earth, with the aim to restore the original order of things broken by sin... Only with the correspondence between cosmic and microcosmic harmony could peace and justice be installed” Ídem pág. 44.

2155 “Archbishop of Hippo constructed an archetypal image of the prince based on the possession of Christian, rather than merely political, virtues: In relation to this I reiterate that it was the work *The City of God* that preserved Cicero’s passage in *Republic* on the kinship of the human community with musical harmony: “what musicians call harmony in singing, is concord in matters of state, which is the strictest bond and best security of any republic, and which by no ingenuity can be retained where justice has become extinct”. This idea is repeated in book XVII.14, where King David’s musical talent is compared to his skill as a good ruler in the earthly realm, acting according to the Divinity’s dictates...” Sara González: *The Musical Iconography of Power...*(2013) págs.44-45. La traducción es nuestra.

2156 “In this new and powerful ideology, the orders and grades of the lower world symbolized the harmonious relations of the Kingdom of God; hierarchy was a sacred order. These principles were re-elaborated in seventeenth-century Spanish politics by authors who wanted to strengthen the figure of the king, presenting him at the top of the divinely ordered hierarchy. In his context, and particularly from the 1580s, terms like “lord” or “majesty” were used indistinctly to refer to both God and the king.” Sara González: *The Musical Iconography of Power...* (2013) pág. 46. La traducción es nuestra.

compacta de una ciudad bien ordenada. Casi todas sus profecías se encuentran en los salmos, que en número de ciento cincuenta tenemos en un libro llamado «Salterio».²¹⁵⁷

Dado que la Custodia es trasladada emulando lo que el rey David hiciera con “... el Arca de Dios, que lleva el nombre del Señor, el que tiene su trono sobre los querubines...”²¹⁵⁸, no podía faltar la presencia de éstos, en la forma de cuatro niños danzando y cantando. Representados generalmente como niños con dos pares de alas, los querubines forman parte de la primera jerarquía o coro celestial —según lo clasificó Pseudo Dionisio Aeropagita ca. IV-V en su obra *De Coelesti hyerarchia, La Jerarquía Celeste*—, tras los serafines y precediendo a los tronos.

Los querubines aparecen por primera vez en el *Libro del Génesis*, cuando quedan a cargo de la custodia del Jardín del Edén: “Y después de expulsar al hombre, puso al oriente del jardín de Edén a los querubines y la llama de la espada zigzagueante, para custodiar el acceso al árbol de la vida”²¹⁵⁹, lo que en nuestras danzas sería la custodia del recinto sagrado y no solo eso: la custodia del recinto real y con él del inabarcable imperio que la dinastía de la Casa de Austria poseía en aquellos momentos. El capítulo 10 del *Libro de Ezequiel* es más explícito en su descripción de estos seres, sobre los que descansa el trono del Altísimo:

“Yo miré, y sobre la plataforma que estaba encima de la cabeza de los querubines, había como una piedra de zafiro: por encima de ellos, se veía algo así como la figura de un trono...Cada uno de ellos tenía cuatro rostros: el primero era un rostro de querubín, el segundo, un rostro de hombre, el tercero, un rostro de león y el cuarto, un rostro de águila...se detuvieron a la entrada de la puerta oriental de la Casa de Señor, y la gloria del Dios de Israel estaba sobre ellos, en lo alto...Cada uno tenía cuatro rostros y cuatro alas, y una especie de manos de hombre debajo de sus alas.”²¹⁶⁰

Es este el contexto en que el Patriarca sugiere cómo debe ser la procesión, tal y como hemos citado ya de las propias *Constituciones de la Capilla*: las danzas comienzan en el presbiterio bajo —siempre orientado hacia este u oriente como lugar al que la cristiandad dirige sus plegarias, pues allí se encuentra Jerusalén—, avanza desde la iglesia para regresar a ella tras recorrer el claustro. Durante el recorrido, a cada seis pasos los colegiales de beca se arrodillan y siembran el suelo de flores, imitando poéticamente el sacrificio ofrecido durante el segundo traslado del Arca:

“David partió e hizo subir el Arca de Dios desde la casa de Obededóm a la Ciudad de David, con gran alegría. Los que transportaban el Arca del Señor avanzaron seis pasos, y él sacrificó un buey y un ternero cebado. David, que sólo llevaba ceñido un efod de lino, iba danzando con todas sus

2157 Agustín de Hipona: *La Ciudad de Dios* XVII, 14. http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/cdd_17.htm enero 2015.

2158 1Cr, 13: 5-6, 8.

2159 Gen, 3:24.

2160 Ezeq, 10: 1, 14, 19, 21. Es un extracto del capítulo 10, enteramente dedicado a los querubines.

fuerzas delante del Señor. Así, David y toda la casa de Israel subieron el Arca del Señor en medio de aclamaciones y al sonido de trompetas.”²¹⁶¹

El pasaje resulta más explícito desde el punto de vista musical tal y como se relata en 1 Crónicas: era perfectamente razonable que junto a la trompeta y los atabales, otros instrumentos y voces acompañaran en humana armonía el traslado del Arca:

“David, los ancianos de Israel y los jefes de mil hombres fueron con gran alegría a subir el Arca de la Alianza del Señor, desde la casa de Obededóm. Y porque Dios había asistido a los levitas que trasladaban el Arca de la Alianza del Señor, se inmolaron siete toros y siete carneros. David iba revestido con un manto de lino, lo mismo que todos los levitas que llevaban el Arca, los cantores y Quenanías, el que dirigía el traslado. David llevaba además un efod de lino. Todo Israel subió el Arca de la Alianza del Señor entre aclamaciones y al son de cornos, trompetas, címbalos, arpas y cítaras.”²¹⁶²

Comprendemos con este texto, la incorporación progresiva de agrupaciones de voces e instrumentos a las capillas catedralicias. En el Colegio a partir de la muerte de Juan de Ribera, el tiempo en cierta medida, adquiere una velocidad diferente al del mundo exterior y ello se dejará ver claramente en la música y por supuesto también en las *Danzas*, pues pese a que la capilla nace a imagen y semejanza de la *Real* y la catedralicia, toma más tiempo en incorporar novedades musicales, a causa también de la propia norma emanada de las *Constituciones*.

De nuevo inmersos en nuestra procesión y teniendo en cuenta el pasaje bíblico que la inspira, al entrar en el claustro, y siempre manteniendo la cadencia de seis pasos y pausa para el esparcir las flores, la comitiva se detenía en cada una de las cuatro esquinas del mismo, donde cuatro de los seis infantillos danzaban delante de la custodia y bajo los cuadros protegidos, acompañados por los ministriles, el arpa —en 1630 y 1634 y después a partir de 1661²¹⁶³—, y dos coros. Cada una de estas pausas danzadas y cantadas, recibe en los documentos del Colegio la acepción *estación*, que es en definitiva y en palabras del Patriarca, una procesión a la capilla de un santo o devoción específica²¹⁶⁴. Una vez acabado el periplo por el claustro, la procesión volvía a la iglesia, donde tenía lugar el final de las *Danzas*, de nuevo en el crucero frente a la custodia, tras lo cual se cantaba el *Tantum Ergo*²¹⁶⁵. Para finalizar, se reservaba la custodia cantando la *Letanía* al Santísimo Sacramento atribuida a Comes y finalizaba la ceremonia.

2161 2 Sam 6: 12-15.

2162 1Cr, 15: 25-28.

2163 AD VIII: ACCV *Ministriles-Arpa* Recibos y Gasto menudo de 1630-1634 y 1661 en adelante.

2164 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LXI págs. 118-119.

2165 Explican Climent y Piedra que en el transcurso de la procesión se iba cantando el *Pange Lingua*. José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) pág.51. En los manuscritos de Orgambide también se indica tras el *Fin* que se cantaba *Tantum Ergo*.

6.19.7 Tablado para danzar en el claustro

Abundando en el incumplimiento de la constitución que prohibía las danzas, a partir de 1696 se montó un tablado:

“...quedó determinado que para que las danzas se luciessen en los claustros en la Processión de Cabo de Octava; se hiziese un tablado portátil y que se pusiese en los puntos destinados para las danzas para que sobre él danzasen los infantes, y assí se luciessen y gozase de la fiesta.”²¹⁶⁶

En un recibo posterior, se indica: “38 palmos de quarto de 6 dineros cada palmo para el tablado delas danzas, 19S” y: “De manos de hacer el tablado, 1L” y finalmente “De apañar unos atriles y clavar los Ángeles, 3S”²¹⁶⁷. Hemos comprobado que el palmo equivalía a unos cinco centímetros cuadrados²¹⁶⁸, lo que multiplicado por 38 da un tamaño de 1,90 metros cuadrados. Si cabía alguna duda del carácter teatral de la celebración en el Colegio, este documento confirma el cariz espectacular de las danzas y la incorporación de las mismas a los usos propios de la fiesta pública barroca: sin duda este espíritu paralitúrgico, tan propio por otra parte de la festividad del *Corpus* en la ciudad, con sus danzas, invenciones y autos interpretados sobre las *rocas*, fue el que llevó al Patriarca Juan de Ribera a prohibir las que él mismo instituyera; su funcionalidad propagandística fue aprovechada no obstante la interdicción, por la institución colegial en particular y la representación real en particular, para revestir de legitimidad social su posición política —en un contexto de guerras y crisis económica—, frente a los estamentos forales, cuyo nivel de violencia, corrupción y desdén por los problemas sociales más acuciantes, no impedía culpar a la corona de los males que asolaban a la ciudad e incluso al Reino de Valencia.

6.19.8 Agasajo a invitados y participantes tras la procesión

Puesto que la festividad del *Corpus* con su octava tiene lugar entre los meses de mayo y julio, antes de la despedida se procedía a ofrecer un refrigerio al predicador así como a los invitados de alcurnia —Jurados, virrey y arzobispo—, y las personas que ayudaron con los niños. Éste, consistía en dulces y *nieve* para las bebidas: “...una libra de vizcochos para los predicadores de la octava del Santísimo Sacramento, “...por una libra de bizcochos a los infantillos después de haver dançado”; “...refresco a los clérigos que llevaron la custodia...” y “Fruta para los infantes”; “...por dos libras de bizcochos y dos de azúcar espongado quese truxo para el refresco de los Señores Jurados...”; “...6 libras gordas de biscochos ... 6 libras azúcar espongado ... para el Refresco se dio día cabo de octava del *Corpus* a los señores Jurados, Maseros, Muxeres

2166 José Climent y Joaquín Piedra: *Juan Bautista Comes y su tiempo* (1977) págs. 54-55 y n.p. 33. AD II: ACCV *Procesión enramada flores y olores*. Se trata de una determinación fechada a 1-jun-1696. *Determinaciones II*, fol.118r.

2167 AD II: ACCV *Procesión enramada flores y olores* Recibo 30-jun-1696. En valenciano en el original: “38 pams de quarto de 6 dines cada pam pera el taulat deles dances, 19S”, “De mans de fer lo taulat, 1L” y “De apañar uns faristols y clavar los Angels, 3S”.

2168 Concepción Domingo Pérez: “Nota sobre medidas agrarias valencianas”, en *Estudis: Revista de historia moderna* nº9 (1981-1982) pág.13.

vistieron los de las dansas ynfantes, y acólitos, y... Nieve para resfriar agua y vino para dicho refresco...”, o “...por azúcar para las aguas... Canela para las dichas, y cevada” y “Aguas de limón y canela 2 cántaros... Nieve para enfriar agua clara, y vino”, y finalmente “...para los señores Jurados dos cántaros de aguas garrapiñadas decanela y cevada”²¹⁶⁹.

6.20 Final de siglo. Robo de la Sagrada Forma del Convento de Predicadores y hallazgo en el Convento de los Capuchinos de la Sangre de Cristo: defensa de la figura de San Juan de Ribera en pro de su beatificación

El 16 de diciembre de 1698, coincidiendo con un periodo en que los colegiales perpetuos trabajaban con intensidad y sin escatimar gasto en pro de la canonización del Patriarca Juan de Ribera, se hurtó del Convento de Predicadores un copón de hostias consagradas. Algo así había sucedido ya en nuestra ciudad, con gran escándalo del clero, autoridades reales, locales y ciudadanos; en esta ocasión la noticia tuvo también gran trascendencia, llegando a ofrecerse sustanciosas recompensas por parte de la Audiencia Real, la Ciudad y la Diputación; la Ciudad ordenó luto y el arzobispado toque a muerto y vestimenta morada en altares y capillas, a la manera de la Semana Santa, “...feriando los días hasta Navidad y que no hubiese puertas abiertas ni paradas, atabales y mulas cubiertas de luto, clarines con sordinas, vergueros sin las maças altas... Al otro día amanecieron todas las yglesias cerradas y cubiertos los altares de luto, celebrando los divinos oficios sin órganos ni música”²¹⁷⁰.

Al cabo de dos días se organizó una procesión de rogativa a la Virgen de los Desamparados y fue durante la misma que se supo de la recuperación del copón: éste había sido hallado en la oquedad de un olivo plantado por el propio Patriarca en el huerto de los Capuchinos de la Sangre de Cristo, orden fundada por él mismo y que gozaba, como ya hemos visto, de privilegio especial en el Colegio. Sorprendentemente, el hallazgo tuvo lugar en jueves, día 18 de diciembre, celebración del Santísimo Sacramento en nuestra capilla y hacia la hora de sexta, en que da comienzo el oficio especial con la procesión de las espigas. Rápidamente se organizó una procesión al Convento de Capuchinos para recuperar el vaso: “Prosiguió la procesión por la orilla del río y puente del Real, haciendo la salva la artillería... Después, el Domingo siguiente, se cantó segunda vez el Te Deum y a la tarde se hizo procesión general de gracias, habiendo precedido la noche antes las luminarias de orden de la Ciudad”²¹⁷¹. El cronista Ignacio Benavent da cuenta también de un milagro:

“Al salir la procesión de la calle de Alboraya, a la esquina de la Trinidad, se desbocaron las mulas de un coche y apretaron a correr contra el palio donde iba el Santísimo, que le traía el canónigo

2169 AD II *Procesión Refrigerios y meriendas*. En el orden citado, se trata de Recibos y Gasto menudo de 4-jun-1624/29-may-1636/12-jun-1649/10-jun-1657/9-jun-1673/14-jun-1681/12-jun-1684/30-jun-1684. Los apuntes son similares a lo largo del siglo.

2170 Ignacio Benavent: “Cosas más notables sucedidas en Valencia desde el año 1657 a 1783”, en *Memoria escrita, historia viva: dos dietarios del seiscientos*. Edición de Emilio Callado Estela y Alfonso Esponera Cerdán (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004) pág. 72.

2171 Ignacio Benavent: “Cosas más notables sucedidas en Valencia desde el año 1657 a 1783”, en *Memoria*

don Gaspar Grau. Y fue un evidente milagro no suceder una gran desgracia, pues las varas del palió, que las llevaban los jurados, virey y oficiales reales, todas iban lo de arriba abajo y se rompió una. Rebelto todo entre las mulas y el coche, quizo Dios que las mulas parece tuvieron respeto a tan gran Señor, pues se estuvieron quietas y se pudo salir de tanto conflicto.”²¹⁷²

Parece claro que Benavent no fue testigo de este milagroso suceso: pudo suceder algo similar, pudo simplemente tratarse del relato que llegó a sus oídos, hábilmente diseminado de boca en boca por la ciudad, porque lo cierto es que se trata de nuevo del pasaje bíblico en que David se apresta a trasladar el Arca de la Alianza por primera vez: “Cuando llegaron a la era de Quidón, Uzá extendió su mano para sostener el Arca, porque los bueyes habían resbalado. Entonces la ira del Señor se encendió contra Uzá y lo hirió de muerte por haber extendido su mano hacia el Arca, y Uzá murió allí mismo delante de Dios”²¹⁷³.

Nuestra visión del siglo XXI no nos permite ser ingenuos; aunque no hay ningún dato que venga a cuestionar la artificiosidad de los hechos, en este trabajo nos vamos a permitir dudar de la casualidad: da la impresión de que alguien de manera más o menos organizada con otras personas, urdiera este plan con un fin puramente propagandístico en pro de la beatificación de Juan de Ribera, acción no exenta de teatralidad y poniendo los más exquisitos medios al servicio de la misma, pues se convirtió a la ciudad y sus gentes en una escenificación perfecta de la piedad eucarística que había sido promovida por el futuro santo desde su fundación y que arraigó rápidamente en el carácter emocional, exagerado y por qué no decirlo, superficial, de los valencianos.

En el Colegio, se hizo oficio solemne con sermón y procesión con el Santísimo Sacramento y danzas el día de san Juan Evangelista, 27 de diciembre, según se desprende de la siguiente determinación:

“En 18 de Deziembre día en que se halló el Globo²¹⁷⁴ robado del Convento de Santo Domingo en el huerto delos Capuchinos en el hueco de un olivo que dizen plantó el Patriarcha Nuestro amo, y Señor, fue determinado el que el Colegio asistiera con antorchas en el Presbiterio de dicho Convento de Capuchinos hasta salida la ProceSSION en que se restituyó a Santo Domingo; y así mesmo que acompañasse el Colegio en las luminarias ala Ilustre Ciudad y Cabildo; y señalaron un día festivo de Gracias en el mesmo Colegio con Sermón por la mañana convidando á la Ciudad, y por la tarde una claustral con el Sacramento en las manos, y las danzas del Cabo de Octava; y señalaron día de San Juan Evangelista, á todas las quales funciones convidaron ala Ciudad, y asistió a todas.”²¹⁷⁵

Ignoramos por qué se eligió tal día para la celebración: quizá el desagravio anunciado por el arzobispado, tal y como explica Benavent y hemos citado arriba, junto a la Procesión del día

escrita, historia viva... (2004) pág. 72-73.

2172 *Ibíd.* pág.73.

2173 1 Cr 13: 9-10 y 2 Sam 6: 6-7.

2174 Globo, es el propio copón que había sido robado.

2175 *Determinaciones II*, fols. 141r-v.

19 viernes, impidió la celebración antes del día 27, tercer día de la octava navideña, que tenía preeminencia al ser festividad central del calendario cristiano: ello significa que el rito para el oficio de Vísperas incluía antífonas y salmos de la Natividad, un himno y antífona a san Esteban, patrón del día 26, y tras el *Magnificat*, una antífona de conmemoración a san Juan Evangelista seguida de un responso y la conmemoración final a la Natividad, como correspondía a la octava²¹⁷⁶.

Al día siguiente, oficios y misa se dedicaron a san Juan, puesto que en el Colegio era considerada festividad de primera clase con dorado. Sin embargo y pese a que no se prescribe en ningún documento²¹⁷⁷, tres actos al menos se cantaron con acompañamiento instrumental. Ello ha suscitado la cuestión de si pudo ser un Oficio del Santísimo Sacramento —que sería descubierto cantando el himno *Pange Lingua* y cubierto de nuevo cantando la *Letanía*²¹⁷⁸ por la mañana y por la tarde —, con sermón por la mañana como cualquier día de la octava del *Corpus*. Tras la elevación del cáliz en la misa, se cantaría el verso cuarto del salmo 110, *Memoriam fecit mirabiliam suorum*, tal y como indican las *Constituciones*²¹⁷⁹, con el bonete quitado, como se ordena en el capítulo 50 de las mismas. Ello justificaría el acompañamiento instrumental en la misa, oficio de Vísperas y procesión claustral con las danzas²¹⁸⁰, mientras que para la festividad de san Juan tenía simplemente acompañamiento de bajón. Este Oficio vendría precedido de toque solemne de campanas.

Parece lógico dada la importancia de la celebración, que todo el servicio fuera cantado con la mejor música del archivo; no pensamos que hubiera tiempo de componerla nueva: cualquier obra era como hoy es, susceptible de recibir modificaciones para adaptarse a una situación concreta. Hemos revisado toda la documentación relativa a instrumentistas y comprobado que hubo órgano —pudieron ser dos, puesto que era entonces mozo de coro Tomás Fabra, que en 1701 sustituyó a su más que probable maestro enfermo, Valero Barrachina —, los ministriles a sueldo en el Colegio²¹⁸¹, en aquel momento dos bajones, chirimía y corneta y arpa, pues ésta participó en tres actos²¹⁸², que lógicamente fueron la misa, el oficio de Vísperas y la procesión con danzas. No sabemos si los dos bajonistas estuvieron presentes simultáneamente, pero cabe no descartarlo para tres o cuatro coros, con dos órganos y arpa.

2176 *LU Missali et Offici*. ExVaticana... a solesmensibus monachis (Tournai: Desclée & Socii, 1930) págs.385-393 inc. / *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Edited by the Benedictines of Solesmes (Tournai-New York: Desclée & Co, 1961) págs. 419-426.

2177 Para instrumentos en diferentes festividades, ver AD V *Consueta festividades* y AD VIII-1 *Festividades con ministriles*.

2178 Ver cap. 2 Cuadro V, oficio de los jueves dedicado al Santísimo Sacramento.

2179 Ídem. Después se cantaba el Gloria Patri con órgano y ministriles.

2180 Ídem.

2181 Ver AD VIII: ACCV *Ministriles* dic-1698: había entonces dos bajones, chirimía y corneta. Ello no significa que los dos bajonistas estuvieran presentes simultáneamente, aunque no cabe descartarlo para coro triple o cuádruple, dos órganos y arpa.

2182 “En 28 [diciembre] a Félix Masip por tres actos de tañer el arpa en la fiesta del Santísimo Sacramento” AD VIII: ACCV *Ministriles-Arpa* Gasto menudo 28-dic-1698.

Otro asunto que nos preocupa es la hora en que se realizó la procesión: en primavera-verano a las cuatro y media de la tarde luce el sol, aunque se regresaba ya en el crepúsculo. En diciembre la humedad y el frío se confabularían con la llegada de la noche en el momento en que se desarrollaba la Procesión con las *Danzas*: el Oficio de tarde debió comenzar a las dos, pero aun así creemos que quizá se pudo introducir alguna modificación para poder finalizar antes, aunque no hay datos al respecto.

Sabemos por los recibos que la organización fue muy similar a la seguida en la octava del *Corpus*: durante los días siguientes al hallazgo hubo vuelo de campanas²¹⁸³ y se prepararon las flores para la procesión²¹⁸⁴. Los Jurados de la Ciudad fueron recibidos con la etiqueta que ya vimos anteriormente, y además de los músicos de la capilla, estuvieron presentes las trompetas y atabales de la Ciudad: "...a Juan Escuder por los clarines trompetas y tabales que tocaron en la Procesión de la Fiesta de gracias que celebró este Collegio por el hallazgo del Vaso Sagrado en el Santísimo Sacramento en el huerto de Capuchinos..."²¹⁸⁵.

El vestuario de los niños se preparó como de costumbre: aderezo de cabelleras y coronas²¹⁸⁶, a las que se les pusieron las consabidas plumas²¹⁸⁷ y compra de cintas para ropa y zapatos blancos²¹⁸⁸; además, se gratificó a las mujeres que vistieron a los niños: "A Sor Angela Pasqual por un plato de sopa para las mugeres que vistieron los infantes para las danças en la fiesta del hallazgo del Sacro globo en nuestro Señor"²¹⁸⁹. Pese a ser invierno, se obsequió al predicador con bebida refrescada con nieve y "...8 libras y media confitura del Convento de San Christoval a 5L la libra para el Predicador en la fiesta de los desagavios de Christo Señor Sacramentado y de acción de gracias por el hallazgo del Sacro Vaso en el Santísimo Sacramento que se urtó de la Iglesia de Santo Domingo..."²¹⁹⁰. No hay constancia de que se decorara el claustro con enramada.

El acontecimiento se trató por tanto, como una ceremonia de la máxima solemnidad para el Colegio; no en vano unos días después, con ocasión del aniversario del fallecimiento de Juan de Ribera el 6 de enero de 1611, acudieron el Colegio y Capilla al Convento de Capuchinos,

2183 "...a Vicente Miguel campanero, de gracia por los muchos vuelos de canpanas por las fiestas del hallazgo del globo en el Santísimo Sacramento en el huerto de Capuchinos, que hurtaron de la Iglesia del Convento de Santo Domingo..." AD II: ACCV *Procesión Trompetas atabales y guardia* Recibo 25-dic-1698.

2184 "De Polvorina para los platos de flores ala processión" AD II: ACCV *Procesión Enramada flores y olores* Recibo 27-dic-1698.

2185 AD II: ACCV *Procesión Trompetas atabales y guardia* Recibo 29-dic-1698.

2186 "...por conponer las coronas para los quatro infantes que dançaron el día 27 del corriente en la fiesta que pro gratia actione del hallazgo del sacro vaso en el Santísimo Sacramento y para desagaviar a Christo se celebró..." AD II: ACCV *Procesión Vestimenta* Recibo 29-dic-1698.

2187 AD II: ACCV *Procesión Vestimenta* Recibo 29-dic-1698.

2188 AD II: ACCV *Procesión Vestimenta* Recibos 29/31-dic-1698.

2189 AD II: ACCV *Procesión Vestimenta* Recibo 31-dic-1698.

2190 AD II: ACCV *Procesión Vestimenta* Recibos 27/29-dic-1698.

con sus músicos, arpista²¹⁹¹ y organista, celebrando allí las Honras del Patriarca, donde se llevó el organito de la capilla de la Virgen de la Antigua: “A Juan Potí bastaje por llevar el organito a Capuchinos”²¹⁹².

Conclusión

La incorporación de algunas novedades en la práctica musical, se hace patente en las festividades más señaladas del Colegio, sus patrones, la Semana Santa y el Corpus Christi, pero al mismo tiempo la descripción de la nueva celebración del Entierro de Cristo ofrece una visión ciertamente conservadora de nuestra fundación. Pese a ello, los cantores e instrumentistas de la capilla, participan de las corrientes musicales del momento, por influencia y conocimiento de otras capillas, de la música para el teatro, para las casas nobiliarias y el entorno de la corte virreinal: entre dichos músicos se habla de música en los términos que se emplean en el mundo exterior; por ellos sabemos qué aspectos de la interpretación vocal e instrumental era relevantes para la capilla y cómo paulatinamente, la expresión de los afectos en el canto es una cualidad apreciada, pues vemos en una ocasión la expresión “cantar con alma” y en otra el “garbo de cantar”²¹⁹³.

Por otra parte y en relación con la festividad de infraoctava de Corpus Christi, Juan de Ribera promovió la escenificación de una representación en la que la gestualidad y el movimiento de los *entremeses*, o los ingenuos diálogos de los *misterios*, han sido abandonados para dar paso a una suerte de *invención* piadosa cantada y danzada, supervisando hasta el más mínimo detalle, y en el que la improvisación o la participación del público se han hecho imposibles. El propio carácter del Colegio, una fundación privada, condiciona la participación en la procesión: ésta quedaba limitada a sus propios miembros, los Capuchinos tan vinculados al Patriarca y una representación de la ciudad y el reino, circunscribiendo su recorrido al templo, vestíbulos y claustro del edificio²¹⁹⁴.

Ello restringió las manifestaciones de fervor popular, poco adecuadas al ambiente de recogimiento que el Patriarca deseaba para el Colegio. A pesar de ello, en las *Constituciones* de la Real Capilla de *Corpus Christi* de 1610, introduce un artículo en que prohíbelas danzas: “Item, prohibimos totalmente hacerse dança, o representación alguna en esta Iglesia, aunque sea en la festividad del Santísimo Sacramento”²¹⁹⁵. Pese a ello, los colegiales perpetuos hicieron

2191 “En 28 a Félix Masip por tres actos de tañer el arpa en la fiesta del Santísimo Sacramento” AD VIII: ACCV *Ministriles/ Arpa Gasto menudo* 28-dic-1698.

2192 AD II: ACCV *Órganos Gasto menudo* 10-ene-1699.

2193 AD VII *Oposición Antonio Bedrina* 1686 y *Oposiciones* 1691 y 1700.

2194 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LIII, “De las cosas que se prohíben en esta nuestra Capilla”, pp. 103, art.2.”...prohibimos assí mismo, que por ningún caso se haga processión por fuera de nuestra Casa ni por dentro della, más que la del SANTÍSSIMO SACRAMENTO, que ha de hazer el día octavo de su festividad, y la del Jueves, y el Viernes Santo, que diximos en los capítulos 34 y 35.” Estas dos discurrían entre la capilla mayor y la del Monumento y no salían al claustro.

2195 San Juan de Ribera: *Constituciones 1610...* (1896) cap. LIII, p. 106 n° 14.

gala de nuevo de su limitado rigor en lo que algunos asuntos concernientes a la capilla se refiere, y siguieron celebrando la procesión con danzas hasta 1814.

El espacio de la iglesia debe ser considerado como el más espectacular escenario imaginable: además de enramada, flores frescas y profusa luminaria, la procesión alcanzaba el claustro renacentista con columnas dóricas y jónicas de mármol de Carrara, para regresar atravesando el edificio — donde había valiosos objetos pertenecientes al patrimonio del fundador —, a la iglesia, íntegramente cubierta por los frescos de Matarana, y piezas únicas de orfebrería²¹⁹⁶.

El uso del edificio como si de un escenario se tratara, pasando desde la sacristía a los pies del presbiterio, y atravesando la iglesia — así como dos vestíbulos —, para salir al claustro, convierte esta representación sacra en una función que debe ser seguida por un público que se desplaza, atendiendo al propio movimiento de los “actores”, a la danza y a la música. Los textos cargados de simbolismo, celebran el sacramento de la Eucaristía y su poder para vencer a Satanás, ensalzando la grandeza de la monarquía en el contexto de un imperio de ultramar, cuyo poder es cuestionado por las propias estructuras forales en la Península Ibérica y la potencia económica de las mermadas posesiones centroeuropeas: además, no nos parece casual que las Danzas de Comes se estrenaran en 1609, año en que también se expulsó a los moriscos. Paralelamente, se celebra con pompa el poder de la majestad celestial, en concordancia con la idea defendida por la corona ya durante el Concilio de Trento²¹⁹⁷.

Esta celebración iba a ser además, de gran utilidad para ensalzar la figura de Juan de Ribera en pro de su beatificación, como comprobamos con las celebraciones por el *Hallazgo del Globo*, en el que se involucraron órdenes religiosas y Ciudad, mostrando así la influencia que la figura del Patriarca tuvo a lo largo del siglo y ya tras su fallecimiento, sobre el clero de nuestra ciudad.

2196 Ver el plano del edificio cap. 1 figura 1.

2197 Recordemos la frase ya citada del emperador Fernando de Austria: “...consideramos que una ofrenda divina como la música, que a menudo enciende las almas de los hombres —especialmente aquellas versadas o entusiastas de tal arte —, hacia la más elevada devoción, de ninguna manera debiera ser expulsada de la iglesia.” Craig A. Monson: “The Council of Trent revisited” (2002) págs.15-16.

CAPÍTULO 7

Proceso de recuperación de los manuscritos del siglo XVII de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes: análisis comparativo de los manuscritos existentes con la copia de Martínez de Orgambide (1706). La música de Herrera (1633) y la cuestión de los *Benditos*. Criterios de transcripción y estilo musical. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las *Danzas*

Introducción

Abordaremos en este último capítulo todo lo referente a la recuperación de la música de las *Danzas* tal y como aparece en los manuscritos que se conservan del siglo XVII: previa presentación y explicación del proceso —mediante la comparación de éstos con la copia que Pedro Martínez de Orgambide realizó en 1706—, detallaremos los criterios de transcripción e incorporación de algunas secciones procedentes de la copia de 1706, dado que no se conservan los manuscritos del siglo XVII para todas las voces.

Por otra parte, analizaremos la presencia de instrumentos en la interpretación de las *Danzas* y su evolución a lo largo del siglo. A través de la documentación existente y los datos que se desprenden de los papeles de música copiados por Martínez de Orgambide, estableceremos también una hipótesis sobre cómo intervenían los niños en el canto de las danzas y qué partes de la música eran o no, cantadas o bailadas.

La estructura formal de las Danzas mantiene con variaciones la utilizada con mucha frecuencia por Juan Bautista Comes para la composición de su música en lengua romance, a la que comúnmente denominamos villancicos por ser de carácter religioso; no obstante y dado que en esta ocasión se trata de recuperar la música compuesta para ser danzada y su estructura se adapta a esta función, evitaremos centrar nuestro análisis en la cuestión. Tess Knighton y Álvaro Torrente son elocuentes en su reflexión sobre la evolución del villancico del siglo XVI como forma, al del siglo XVII como género:

“La palabra “villancico” surgió durante la segunda mitad del siglo XV para designar el estribillo de cierto tipo de música profana en lengua vernácula que, aunque cultivado por eruditos poetas y músicos, tomó su inspiración de modelos populares, generalmente con una marcada ascendencia danzada... Durante este periodo temprano, ya existían canciones devocionales, pero eran llamadas “coplas” o “chançonetas”. A medida que algunas de estas comenzaron a corresponder a lo que se convertiría en el molde villancico, el término “villancico” comenzó a utilizarse para designar cantos religiosos en lengua vernácula, junto a otros términos como “canciones” o “villanescas”, hasta el punto de que, hacia principio de siglo XVII su uso quedó restringido a designar este tipo de piezas.”²¹⁹⁸

Además del concepto general del villancico sacro del siglo XVII, Juan Bautista Comes cultivó una particular forma de este género, en la que tonada, responsión y copla, adoptaban un estilo

2198 “The word “villancico” emerged in the second half of the 15th century to designate the refrain of a certain type of secular song in the vernacular which, though cultivated by learned poets and musicians, took its inspiration from popular models usually with a clear dance ancestry... During this early period, devotional songs already existed but were normally referred to as “coplas” or “chançonetas”. As some of these began to correspond to what would become the villancico mould, the term “villancico” began to be used to designate sacred songs in the vernacular, together with other terms such as “canciones” or “villanescas”, to the extent that, by the early 17th century its use became restricted to designate these kinds of pieces.”. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Edit. Tess Knighton and Álvaro Torrente (Hampshire: Ashgate, 2007) Introducción a cargo de los editores, págs. 1-2. La traducción es nuestra.

particular que también se deja ver, con particularidades y diferencias, en las *Danzas* para la procesión de cabo de octava:

“La forma musical ternaria del villancico de Comes... está compuesta por Tonada, Responsión y Coplas... Ya se ha dicho que la calificación de “Villancico” no es propia de Comes salvo en cinco casos...Ello no debe extrañarnos si pensamos, según mi opinión, que el villancico era la forma concreta de denominar las obras en lengua romance. A nadie se le ha ocurrido, genéricamente hablando, durante el siglo XX escribir un “O salutaris y añadir a continuación: Motete.”²¹⁹⁹

Esta característica general del villancico como composición religiosa nos bastará para adentrarnos en la concreción musical de nuestras *Danzas*. También —de la misma manera que el plan de la procesión y la existencia de las *Danzas* dentro de la misma, proceden de una exégesis bíblica que refuerza un proyecto político —, los textos cantados responden claramente a la puesta en valor de dicho proyecto, a la vez que ensalzan el rito de la eucaristía tal y como se inscribe en el programa contrarreformista objeto final de la fundación del Colegio Seminario de Corpus Christi de Juan de Ribera: analizaremos su sentido y significación, en el marco de la tradición poética del Siglo de Oro.

7.1 La recuperación de la música de las Danzas de Juan Bautista Comes. Diversidad de fuentes incompletas y la aportación de la copia tardía y modificada de Pedro Martínez de Orgambide

Ya hemos abordado el asunto de la desaparición de las *Danzas* del Colegio en 1632, al marchar Juan Bautista Comes a la catedral. A partir de ese momento, y pese a que defendemos la posibilidad de que volvieron poco tiempo después a nuestra capilla, no hay más datos que los que nos ofrecen diferentes pagos con copias parciales y completas de las mismas.

Si analizamos los apuntes de copia a lo largo del siglo²²⁰⁰, veremos que las cuatro primeras son dos originales, de Comes y Herrera respectivamente, en 1609 y 1633, y dos copias, una quizá parcial en 1619 y otra en 1633 por Jacinto Diego Lafoz que por el precio pagado —8 libras —, bien pudieran ser las de Comes. La siguiente y quinta, vuelve a ser una colección completa, como lo es la última copia realizada por Valeriano Rendón en 1667. Solamente la de 1646 de Jaime Pellicer es copia parcial, de tres cuadernos que estaban rotos: por tanto, siete de las ocho parecen corresponderse con copias completas. Puesto que dos son documentos originales de Comes y Herrera, se pagaron cinco copias de las danzas, aunque no sabemos a ciencia cierta cuales eran de Comes.

En la actualidad se conservan cuadernos pertenecientes a cuatro colecciones diferentes, —no sabemos si alguna vez fueron juegos completos o cuadernos sueltos, copiados para reponer otros deteriorados —, y nos resulta imposible relacionarlos con los recibos, aunque no hay

2199 José Climent Barber: *Villancico Barroco valenciano* (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997) pág. 36.

2200 AD X: ACCV *Música* Libro: Juan Bautista Comes 6-jul-1609, pago de composición/Gasto menudo: Jaime Mas 1-jun-1619, copia, quizá parcial, pues se pagaron solo 4 sueldos/Carta de pago: Pedro J. Herrera 20-abr-1633, pago de composición/Gasto menudo: 10-may-1633, compra de papel para copiar las danzas/Recibo: Jacinto Diego Lafoz 12-dic-1633, 8L por un juego completo/Recibo: Vicente Andrés ministril 10-jun-1639, 3L por un juego completo/Recibo: Jaime Pellicer 4-nov-1646, copia de tres cuadernos y otras cosas, 2L 40S/Libro: Valeriano Rendón 21-jun-1667, 3L por un juego completo.

duda de que se trata de copias del siglo XVII. Dado que a pesar de ser cuatro las colecciones, todas ellas están incompletas, hemos tenido que analizar detalladamente la única que se conserva completa: se trata de la copia de Pedro Martínez de Orgambide de 1706. Ésta, presenta modificaciones y supresiones, pero también es fiel a algunas de las secciones cuyos papeles del siglo XVII no se conservan, por lo que tras una exhaustiva revisión, las hemos incorporado a nuestra recuperación y transcripción. Así, solamente una pequeña parte de nuestra edición queda finalmente incompleta.

7.1.1 Manuscritos del siglo XVII que se conservan actualmente

El conjunto de copias da como resultado una colección que está incompleta y compuesta por once libros de los dieciséis originales —sin cuaderno para instrumento acompañante—, realizada por cuatro manos diferentes. Estos cuadernos, de idéntico tamaño, son rectangulares con la escritura en sentido vertical y miden 31,5 x 32,3 cm. No todos tienen tapa, como queda indicado en el cuadro 1.

La segunda colección, es la copia que Pedro Martínez de Orgambide realizó en 1706, que detallaremos en el apartado 7.1.2: está completa pero presenta modificaciones y añadidos, incluyendo los *Benditos* al final de cada una de las cuatro *Danzas* en el claustro, que no aparecen en los manuscritos del siglo XVII; sin embargo, sí las encontramos en el único cuaderno conservado de las danzas que compuso Herrera en 1633, como veremos a continuación.

El original completo consistiría —no queremos asegurar que fuera así, pues debemos reflexionar sobre la posibilidad de que los *Benditos* y otras secciones que veremos, se hallaran incluidos en el original de la obra de Comes—, en un juego de papeles para cada cuerda: cuatro voces en cuatro cuadernos para cada uno de los dos coros, TiTiATn-TiATnB²²⁰¹ para las *Danzas* que se interpretaban frente al altar en el presbiterio bajo, y lo mismo para las que se interpretaban en el claustro. Del total de dieciséis cuadernos, no se conservan los triples primeros de ninguno de los dos coros para las *Danzas* frente al altar o en el claustro, ni tampoco el tenor de primer coro para las *Danzas* frente al altar: ello da un total de cinco cuadernos desaparecidos y once conservados, aunque veremos que algunas voces los tienen duplicados.

Tiples (Indica *Cantus* en la portada de los manuscritos).

Coro 1 *cantus* I: desaparecido.

Coro 1 *cantus* II: una copia *para el altar*²²⁰², y una para el claustro.

Coro 2 *cantus*: desaparecido.

Contraltos (Indica *Altus* en la portada de los manuscritos, a excepción del MS A para las danzas frente al altar, en que indica *Contralto*).

Coro 1 *altus*: dos copias *para el altar* y una para el claustro.

2201 T= Tiple/A=Alto/Tn=Tenor/B=Bajo.

2202 En los manuscritos se indica de esta manera: *Danças para el altar*.

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Coro 2 *altus*: dos copias *para el altar* y dos para el claustro.

Tenores

Coro 1 *tenor*: no existe copia alguna *para el altar*, y hay una única versión para el claustro.

Coro 2 *tenor*: dos copias *para el Altar*, y dos más para el claustro.

Bajos (Indica *Bassus* en la portada de los manuscritos).

Coro 2 *bassus*: dos copias para el altar y una para claustro.

Esta primera descripción impide visualizar el origen o mano de las cuatro colecciones incompletas que necesitamos ensamblar, y por ello presentamos el cuadro 1, cuyo contenido detallamos a continuación:

Cuadro 1:

Los números árabes corresponden al coro, y los romanos corresponden al número de voz, que en realidad solamente necesitamos utilizar para distinguir a los dos triples del primer coro (tiple 1-I/tiple 1-II/altus1/tenor1///tiple 2/altus 2/tenor 2/ bassus).

Los manuscritos A, B, comparten características caligráficas: cursivas, mayúsculas, y plicas en el centro de los valores. Hemos ordenado estos manuscritos como A, B, C y D en función del número de cuadernos de cada una, siendo A la colección más numerosa con nueve, B con seis, y C y D con sólo un ejemplar respectivamente. Los manuscritos C y D poseen características caligráficas de letras y notación algo diferentes: en el C, las plicas descendentes están a la derecha de los valores, mientras que las ascendentes están centradas. En el manuscrito D sucede lo mismo, pero los valores adoptan una forma claramente redondeada, frente a la de gota de agua del resto; además, las corcheas poseen un trazo más similar al actual.

Cuadro 1

Cuadro 1. Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes	Danzas para el altar	Danzas para el altar	Danzas para el claustro	Danzas para el claustro	Danzas para el claustro	Danzas para el claustro	Danzas para el claustro
Cantus 1-I	—	—	—	—	—	—	—
Cantus 1-II	Ms. A. Tapa: <i>Cantus 2º Primi Chori</i>	—	Ms. A. Tapa: <i>Cantus 2º Primi Chori</i>	—	—	—	—
Cantus 2	—	—	—	—	—	—	—
Altus 1	Ms. A. Tapa: <i>Contralto Primi chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus Primi Chori</i>	—	Ms. B. Sin tapa	—	—	—
Altus 2	Ms. A. Tapa: <i>Altus 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus 2º Chori</i> . En fol.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Altus 2º chori</i>	—	—	Ms. D. Tapa en blanco	—
Tenor 1	—	—	—	—	Ms. C. Sin tapa. En fol.1r indica <i>Juan Bautista Comes</i>	—	—
Tenor 2	Ms. A. Tapa: <i>Tenor 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Altus 2º Chori</i> . En fol.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Tenor 2º chori</i>	Ms. B. Tapa con pautado sin inscripciones	—	—	—
Bassus 2	Ms. A. Tapa: <i>Bassus 2º chori</i>	Ms. B. Tapa: <i>Bassus 2º Chori</i> . En fol.2r indica <i>Comes</i>	Ms. A. Tapa: <i>Bassus 2º Chori</i> . En fol.2r indica <i>Comes</i>	—	—	—	—

7.1.2 La copia de Pedro Martínez de Orgambide (1706). Canto y danza simultaneados por los infantes

Pedro Martínez de Orgambide realizó en 1706 una copia, cuya estructura difiere de las del siglo XVII, pues en lugar de separar las danzas para el altar y el claustro en cuadernos diferentes para cada coro y voz, las agrupó en un solo cuaderno para cada coro y voz. El resultado son ocho cuadernos, cuatro para cada coro TiTiATn-TiATnB, más un cuaderno para el acompañamiento del arpa, inexistente entre las copias del XVII. La colección presenta cinco cuadernos que — como hemos podido constatar comparando la caligrafía de Orgambide en documentos firmados por él mismo —, son los que el propio maestro copió en 1706, mientras que otros tres son copias posteriores.

Ambas colecciones están muy bien conservadas y se realizaron con mucho esmero: de hecho, la tapa de los ocho libros es de la misma mano y coincide con la de las tres copias posteriores que llamaremos aquí Org. B, lo que significa que fueron encuadernadas nuevamente en ese momento. La colección consiste en nueve cuadernos rectangulares con la escritura en sentido vertical que miden 29,1 x 22 cm, todos con tapa. Todas las tapas llevan inscrito: Voz, nº de orden en el caso de los tiples I y II de primer coro, nº de coro en árabes. Le sigue la indicación a 4. 6. y 8. En la mitad inferior el título: *Danzas del Corpus de Comes*.

- Ms Org. A: copia de Pedro Martínez: alto1, tiple 2, alto 2, tenor 2, Bajo. Caligrafía redonda y chata en los extremos superior e inferior, plicas a la derecha del valor. Barras de compás añadidas con posterioridad a la copia. La parte de bajo incluye la melodía sin texto de las tonadas a solo o dúo en el claustro, lo que significa que eran acompañadas por el bajón además del arpa.
- Ms Org. B: mano diferente y posterior: tiples 1 I-II, tenor 1. Caligrafía totalmente redonda. Barras de compás colocadas en el momento de la copia; además, en la parte superior de los compases de espera se anotó el número correspondiente, para facilitar la lectura de los silencios, escritos obviamente, en notación mensural, aunque en el cuerpo de la partitura los silencios de M son simples líneas horizontales sobre la tercera o cuarta línea, y los de Sb una línea horizontal bajo la cuarta línea.
- Acompañamiento de arpa: realizado por Orgambide, sin embargo es el copista del Ms B quien pegó en el cuaderno de este acompañamiento, papel con las cuatro tonadas a solo cantadas y danzadas por los infantes, así como los *Benditos*, todo ello con el acompañamiento en el pentagrama inferior. Las melodías tienen algunos ornamentos como apoyaturas. Se trasluce en esta copia la necesidad de preservar una música que probablemente corría anotada en papeles sueltos, entre los maestros de canto de los infantes. Hay dos indicaciones de cifrado en todo el acompañamiento, y éstas corresponden a *Que es la cifra y el caudal*, sección del inicio frente al altar, cuya música fue modificada por Orgambide.

Orgambide indicó las secciones que debían ser danzadas o bailadas, e introdujo la instrucción explícita de cantar los *Benditos* al final de cada estación en el claustro, llamados así los recorridos entre las cuatro esquinas del claustro, donde se paraba a danzar.

Para comprender bien las diferencias entre ambos manuscritos, hemos elaborado el cuadro 2, donde describimos las danzas frente al altar y las del claustro. José Climent y Joaquín Piedra desvelaron las diferencias entre la música de los manuscritos del siglo XVII y la copia de Orgambide, presentándolas también en sendos cuadros, además del texto de las mismas, que omitimos para presentarlo seguidamente con el análisis consiguiente²²⁰³.

En lo referente a las diferencias y novedades entre ambas colecciones de manuscritos, son tres los asuntos de nuestro interés:

1. Supresión de secciones y omisión definitiva o incorporación de nueva música en las mismas: observaremos que al inicio de las danzas en el altar Orgambide sustituye la música de la segunda sección a cuatro voces, *Que es la cifra y el caudal*, por otra de nueva factura. También suprime la responsión a 6 de la cuarta estación en el claustro, sin sustituir por música nueva, de la misma manera que a la vuelta de la procesión a la iglesia, suprime la tonada a 4 responsión a 8 *Llegat corderillos*, la copla a 4 *Llegat sin recelo* con el estribillo *Que para vosotros sembrado se ha*, y finalmente sustituye por una tonada a 4, la tonada a solo de alto que precede a la última responsión a 8, *Viva, viva el Mayoral*. En los casos en que compuso música nueva, preservó los textos originales.
2. Supresión de solos de tiple al inicio de cada estación en el claustro y sustitución por solos o dúos: tenemos la certeza de que las tonadas con que se inicia cada una de las estaciones en el claustro eran para voz de tiple, porque no se encuentran en ninguno de los papeles existentes: puesto que han desaparecido los tiples I de coro 1 y el de coro 2, con seguridad serían estas voces quienes cantaban dichas tonadas²²⁰⁴. En su lugar, Orgambide adaptó la música y texto de Comes en las estaciones 1, 2 y 3, para tenor y bajo, alto, y tiple respectivamente. En la cuarta estación suprimió la tonada y su responsión a seis: en su lugar realizó una adaptación para ser cantada y bailada por los infantes, consistente en la melodía de la tonada inicial suprimida —seguida tras una doble barra y en el mismo pentagrama—, de la adaptación melódica de la siguiente serie tonada-responsión, *Alma, ya no más pecar*.
3. Inclusión de canto a solo y baile de los infantes en las estaciones del claustro: sin suprimir ninguna de las secciones compuestas por Comes, Orgambide incorpora también en las estaciones 1, 2, y 3, una adaptación de la melodía correspondiente a las tonadas centrales a 4 —aunque se encuentran copiadas por diferente mano en el cuaderno del arpa—, para ser cantada y simultáneamente bailada por los infantes.

2203 José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977) págs. 189 a 196.

2204 Climent y Piedra sugieren que la tonada a dúo para tenor y bajo de la primera estación en el claustro fue escrita originalmente para tenor. Puesto que se conserva un cuaderno de esta voz para el claustro y no se encuentra dicho solo, pensamos que todas las tonadas a solo fueron compuestas para tiple.

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

4. Realización de una partitura para acompañamiento de arpa: los manuscritos del siglo XVII no incluyen acompañamiento alguno, en concordancia con la ausencia de estos en la música manuscrita en el Colegio durante los dos primeros tercios del siglo. Es en este cuaderno, copiado por Orgambide, donde encontramos los solos danzados y los *Benditos* copiados por la misma persona que hizo los tres manuscritos diferentes de esta colección, ciertamente en fecha posterior a Orgambide.

7.1.2.1 La cuestión de los *Benditos*

Los *Benditos* son en realidad cuatro series de alabanzas al Santísimo Sacramento, para ser cantadas por los infantes arrodillados al finalizar cada una de las cuatro estaciones en el claustro; pensamos que después de 1706 se pegaron estas partes en el acompañamiento para comodidad del arpista, que con toda seguridad se encargaría de ensayar estas secciones con los niños, evitando así la pérdida de papeles de un año para otro.

No nos parece imposible que estas u otras alabanzas similares se declamaran, sin música, en la obra original de Juan Bautista Comes. Así pues, en la copia de Orgambide las alabanzas se cantaban con música muy probablemente compuesta por él —el hecho de que aparezca en papel pegado al cuaderno nos obliga a ser cautos a la hora de atribuirle la autoría con rotundidad—, y es en el único cuaderno conservado de Pedro [Juanes-Suárez] Herrera, donde encontramos el texto de estos *Benditos* con diferente música por primera vez, como explicaremos tras los cuadros 2-A, 2-B, 2-C, 2-D:

Cuadro 2-A

Juan Bautista Comes, 1609	Copia de Pedro Martínez de Orgambide, 1706
Danzas para el Altar	Inicio de las Danzas en el Altar
<i>A 4 Dame la mano zagal</i>	<i>A 4 Danzado Dame la mano zagal</i>
Enlaza directamente sin cambio de pentagrama ni indicación alguna <i>Que es la cifra y el caudal</i>	<i>A 4 Bailado</i> <i>Que es la cifra y el caudal</i> Música nueva de Orgambide
Enlaza directamente sin cambio de pentagrama ni indicación alguna <i>Ya de hoy / Pues que comen a la mesa del Rey del Cielo a 4</i>	<i>A 4 Danzado</i> <i>Ya de hoy / Pues que comen a la mesa del Rey del Cielo</i>
Enlaza directamente sin cambio de pentagrama ni indicación alguna <i>Ya de hoy más por el cordero</i>	<i>A 4 Danzado</i> <i>Ya de hoy más por el cordero</i>
Cambia de pentagrama y compás <i>Y por aqueste favor a 4</i>	<i>A 4 sin Danzar</i> <i>Y por aqueste favor</i>
Responsión a 7 y a 8 <i>Ho, ho, ho, toro ho</i>	<i>A 8 Bailado</i> <i>Ho, ho, ho, toro ho</i>
copla a 4 <i>Servirále de rejón. En la parte de contralto indica Buelve a la Responsión a 7</i>	<i>A 4 sin Danzar</i> <i>Servirále de rejón. Indicación de volver a Ho, ho, ho, toro ho bailado</i>

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Cuadro 2-B

Versión de Juan Bautista Comes, 1609	Versión de Pedro Martínez de Orgambide, 1706
Cuaderno separado de las Danzas en el Altar	En el manuscrito siguen al inicio de las Danzas en el Altar
Primera Estación en el Claustro: Tonada a solo de tiple: desaparecida <i>Venid, mortales, venid</i>	Primera Estación en el Claustro: Dúo Tenor y bajo danzado <i>Venid, mortales, venid</i>
Responsión a 6, Coro 1 +Tenor y Bajo de Coro 2 <i>Venid, mortales, venid</i>	A 6, sin danzar, Coro 1 +Tenor y Bajo de Coro 2 <i>Venid, mortales, venid</i>
	Cantado y danzado de los infantes <i>Pues que tanto bien cantado bien tenemos</i>
Tonada a 4, Coro 1 <i>Pues que tanto bien tenemos</i>	A 4 bailado, Coro 1 <i>Pues que tanto bien tenemos</i>
Responsión a 8, Coros 1 y 2 <i>Pues que tanto bien tenemos</i>	A 8 bailado, Coros 1 y 2 <i>Pues que tanto bien tenemos</i>
	Sigue: “Benditos, que cantan de rodillas los infantes”
	Se repite: <i>Pues que tanto bien tenemos, a 4 y a 8</i>
Segunda Estación en el Claustro: Tonada a solo de tiple: desaparecida <i>Hombres que más bien queréis</i>	Segunda Estación en el Claustro: Alto solo (No indica si es danzado) <i>Hombres que más bien queréis</i>
Responsión a 6 Alto y Tenor de Coro 1 + Coro 2 <i>Hombres que más bien queréis</i>	A 6 sin danzar, Alto y Tenor de Coro 1 + Coro 2 <i>Hombres que más bien queréis</i>
	Cantado y danzado de los infantes <i>Pues que Dios se hizo pan</i>
Tonada a 4, Coro 1 <i>Pues que Dios se hizo pan</i>	A 4 bailado, Coro 1 <i>Pues que Dios se hizo pan</i>
Responsión a 8, Coros 1 y 2 <i>Pues que Dios se hizo pan</i>	A 8 bailado, Coros 1 y 2 <i>Pues que Dios se hizo pan</i>
	Sigue: “Benditos, que cantan de rodillas los infantes”
	Se repite: <i>Pues que Dios se hizo pan, a 4 y a 8</i>

Cuadro 2-C

Versión de Juan Bautista Comes, 1609	Versión de Pedro Martínez de Orgambide, 1706
Tercera Estación en el Claustro: Tonada a solo de tiple: manuscrito desaparecido (podría ser la tonada copiada por Orgambide) <i>No tenéis de que tener cuydado</i>	Tercera Estación en el Claustro: Tiple solo (No indica si es danzado) <i>No tenéis de que tener cuydado</i>
Responsión a 6 Alto y Tenor de Coro 1 + Coro 2 <i>No tenéis de que tener cuydado</i>	A 6, sin danzar, Alto y Tenor de Coro 1 + Coro 2 <i>No tenéis de que tener cuydado</i>
	Cantado y bailado de los infantes <i>O</i> <i>que mesa, o que comida</i>
Tonada a 4 Coro 1 <i>Oh que mesa, oh que comida</i>	A 4 bailado, Coro 1 <i>Oh que mesa, oh que comida</i>
Responsión a 8, Coros 1 y 2 <i>Oh que mesa, oh que comida</i>	A 8 bailado, Coros 1 y 2 <i>Oh que mesa, oh que comida</i>
	Sigue: “Benditos, que cantan de rodillas los infantes”
	Se repite: Oh que mesa, oh que comida, a 4 y a 8
Cuarta Estación en el Claustro: Tonada a solo de tiple: desaparecida <i>Pues nos dexáis herederos</i>	Cuarta Estación en el Claustro: Cantado y bailado de los infantes <i>Pues nos dexáis herederos</i>
Responsión a 6 Tiple 2 y Alto de Coro 1 + Coro 2 <i>Pues nos dexáis herederos</i>	A 6 suprimido
Tonada a 4, Coro 1 <i>Alma, ya no más pecar</i>	A 4 bailado, Coro 1 <i>Alma, ya no más pecar</i>
Responsión a 8, Coros 1 y 2 <i>Alma, ya no más pecar</i>	A 8 bailado, Coros 1 y 2 <i>Alma, ya no más pecar</i>
	Sigue: “Benditos, que cantan de rodillas los infantes”
	Se repite: <i>Alma, ya no más pecar</i> , a 4 y a 8

Cuadro 2-D

Versión de Juan Bautista Comes, 1609	Versión de Pedro Martínez de Orgambide, 1706
Danzas para el Altar	Conclusión de las Danzas en el Altar
Tonada a 4. <i>Llegad corderillos</i>	Omitida
Responsión a 8. <i>Llegad corderillos</i>	Omitida
Copla a 4. <i>Llegad sin recelo</i>	Omitida
Repite estribillo de la tonada a 4 y responsión a 8 <i>Que para vosotros sembrado se ha</i>	Omitida
Buelta a 4 <i>Ya que bailado havéis, zagalejos</i>	Conclusión en el altar mayor A 4 danzado <i>Ya que bailado havéis, zagalejos</i>
Solo de alto <i>Viva, viva el mayoral</i>	Orgambide modifica: A 4 bailado <i>Viva, viva el mayoral</i>
Responsión a 8 <i>Viva, viva el mayoral</i>	A 8 bailado <i>Viva, viva el mayoral</i>

En el *Devocionario eucarístico* del párroco de Catí Francisco Celma, dedicado a Juan de Ribera y publicado en Valencia en 1766, se reproducen los textos de las *Danzas* y el plan presentado aquí —que se encuentra así descrito en el cuaderno del acompañamiento del arpa—, con la diferencia de que en las cuatro estaciones en el claustro, las tonadas a 4 con responsión a 8, solo se cantaban una vez, después de los *Benditos*. Es muy posible que este plan, por excesivamente largo, fuera realizado tal y como en el *Devocionario* se indica²²⁰⁵.

7.1.2.3 El cuaderno conservado de Herrera

Es en el único cuaderno conservado de las *Danzas* de Herrera, donde hemos encontrado la copia más antigua de los textos de los *Benditos* musicalizados posteriormente por Orgambide. También este enigmático compositor los musicalizó, utilizando además los textos de la obra

²²⁰⁵ Francisco Celma: *Devocionario eucarístico* (Valencia: José Lucas, 1766) págs. 15-21

original de Comes para su composición. Los niños habían de cantar y bailar simultáneamente las mismas secciones indicadas para ellos en la copia de Orgambide, salvo en la cuarta estación en el claustro. Veamos el contenido del cuaderno, en cuyo primer folio indica *Herrera*:

- En el fol. 1r indica Estación Primera. Tonada Solo: dicho solo a cargo del Alto, sobre el texto de la primera tonada-respensión de las cuatro estaciones en el claustro, *Venid mortales, venid*. En el cuaderno le sigue el texto con melodía de la siguiente tonada-respensión *Pues que tanto bien tenemos*, con la indicación *Dança* en el margen izquierdo, lo que significa con seguridad que era cantada y danzada por los infantes. Como en la copia de Orgambide, vendría seguida de la tonada a 4 y la respensión a 8 sobre el mismo tema, tampoco anotada en este cuaderno. Finalmente, cuatro *Benditos* con una frase musical cada uno: *Bendito el Dios piadoso/Bendito el Dios amoroso/Bendito el Dios poderoso/Bendito el Dios dadivoso*.
- En el fol. 1v se repite la misma secuencia, pero para la segunda estación en el claustro: tonada a solo de tiple sobre el texto de la primera tonada-respensión *Hombres, qué más bien queréis*. Le sigue el texto con melodía de la siguiente tonada-respensión *Pues que Dios se hizo pan* con la indicación *Dança* en el margen izquierdo, y finalmente los cuatro *Benditos* musicalizados: *Bendito el Dios que sustenta/Bendito el Dios que alimenta/Bendito el Dios que apacienta/Bendito el Dios que acrecienta*.
- En el fol. 2r se repite la misma secuencia, pero para la tercera estación en el claustro: tonada a solo de Alto sobre el texto de la primera tonada-respensión *No tenéys de qué tener cuidado*. Le sigue el texto con melodía de la siguiente tonada-respensión *O, qué mesa, o qué comida*, con la indicación *Dança* en el margen izquierdo, finalizando también con los cuatro *Benditos*: *Bendito el Dios que combida/Bendito el Dios que da vida/Bendito el Dios y comida/Bendito el Dios y bebida*.
- En el fol. 2v se reproduce por última vez el mismo esquema para la cuarta estación en el claustro: tonada a solo de tiple sobre el texto de la primera tonada-respensión *Pues nos dexáis herederos*. Le sigue el texto con melodía de la siguiente tonada-respensión *Alma, ya no más pecar*, con la indicación *Dança* en el margen izquierdo y en el siguiente folio 3r encontramos los cuatro *Benditos* correspondientes: *Bendito el Dios que criaste/Bendito el Dios que salvaste/Bendito el Dios que libraste/ Bendito el Dios que hartaste*.
- En las cuatro ocasiones, al finalizar los *Benditos* se reenvía a la anterior tonada a 4-respensión a 8, que deben repetirse. También en los papeles de Orgambide aparece esta indicación, pero no en los de Comes del siglo XVII.

Es imposible saber con certeza si la música de las *Danzas* de Comes incluía estos *Benditos*, pero cabe no descartar que se recitaran. La utilidad del mismo en la actualidad, es además, la indicación para cantar y bailar simultáneamente con el texto de la segunda tonada-respensión de cada estación: dado que muchos años después Pedro Martínez de Orgambide mantuvo las melodías cantadas y danzadas por los infantes sobre los mismos textos y en la misma secuencia que Herrera salvo en la cuarta estación, nos preguntamos si la obra de Comes pudiera regirse por

un esquema similar. Pese a que hay datos, algunos ajenos al propio Colegio, que nos permiten establecer esta hipótesis con comodidad, la ausencia de indicación alguna al respecto en los manuscritos del siglo XVII, nos obligan a reflexionar.

7.1.3 Canto y danza simultaneados por los infantes

Sabemos por los documentos analizados de todo el siglo XVII, que los infantillos participaban en el canto de las danzas, ya que siempre hubo quien se las enseñó y ensayó en las semanas previas a la festividad del Corpus; precisamente hay una alusión a este asunto en el Ceremonial de Félix Cebrià y Arazil que debe ser analizada con detenimiento:

“A las quatro de la tarde el jueves cabo de octava de el *Corpus* vuelve la Ciudad al Colegio y se congrega como se trató por la mañana, si va el Excelentísimo Señor Virrey se observa lo mesmo, pero si la Ciudad sola sigue al Preste... y quando entran en el presbiterio, como está todo prevenido y la processión ordenada, empiezan a cantar los músicos de dicho Colegio unas coplas hechas por el mismo Venerable Patriarcha para este efecto, las quales repiten y dançan quatro infantillos de la misma casa²²⁰⁶”

Félix Cebrià y Arazil, Jurado de la Ciudad de Valencia, había recibido la orden de los Jurados para “...la formación de un libro ceremonial para que todos los oficiales de la Ciudad supieran a qué atenerse, tanto en las funciones ordinarias como en las extraordinarias²²⁰⁷...” . A pesar de que dicho texto fue elaborado —con múltiples alusiones a tradiciones históricas procedentes de documentos de oficiales precedentes, que por cierto hoy han desaparecido—, nunca fue entregado. Muchos años después, en 1746, la Ciudad supo que el nieto de Cebrià y Arazil custodiaba dicho ceremonial y lo mandó copiar, pagando 210 libras por ello²²⁰⁸.

Cebrià utilizó para su texto los ceremoniales de Jurados y oficiales precedentes, que hoy se encuentran desaparecidos²²⁰⁹, aludiendo en el caso de la celebración en el Colegio, a la pervivencia de la tradición con una celebración idéntica en todo momento a la instituida por el Patriarca: “Cuya disposición y dança se perpetua lo formal y ritual de ella con gran vigilancia, pues no hay menudencia ó ceremonia que carezca de misterio²²¹⁰” . Este documento nos permite considerar posible que la estructura utilizada por Herrera y después por Orgambide se correspondiera con la primigenia propuesta por Comes, pero la hipótesis puede generar argumentos diversos, que procedemos a presentar aquí:

2206 Félix Cebrià y Arazil, Jurado Ciudadano de Valencia: Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus, siglo XVII Reedición de Salvador Carreres Zacarés, cronista oficial de Valencia (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1958) pág. 45

2207 Ibid. pág.52

2208 Ibid. págs. 52-53

2209 El editor, Salvador Carreres Zacarés, ofrece los nombres de los redactores y datos de archivo demostrando que dichos ceremoniales existieron. Ibid. págs. 53-54 y 67.

2210 Ibid. pág. 45. Hemos citado ya en el capítulo 6 su alusión a la procesión de 1605 relatada por Melchor Çabata, como ejemplo de observancia de la tradición.

1. Primer argumento: inexistencia de indicación alguna en los manuscritos del siglo XVII sobre qué música debía ser cantada y danzada simultáneamente, o separadamente, por los niños. Tampoco quedaron reflejados los *Benditos* en estos manuscritos. Hay dos explicaciones posibles:

1. Pudo ser en los manuscritos para tiple 1, desaparecido, donde se anotaron las melodías cantadas a solo por los infantes mientras danzaban. Si comparamos las existentes hoy en la copia de Orgambide, corroboramos que esto sería perfectamente posible si nos atenemos a la extensión vocal de las voces de tiple y a la música escrita —copiada o nuevamente compuesta, eso no podemos saberlo—, por Orgambide, que toma la melodía original de Comes, o quizá la copia, para las tres primeras estaciones, introduciendo cambios sustanciales en la cuarta.
2. Juan Bautista Comes pudo haber compuesto la música tal y como se presenta en los manuscritos del siglo XVII, con la participación de los niños en algunas secciones junto al coro, y danzando en otras, pero sin cantar simultáneamente; es decir, pudo componer una estructura diferente a la propuesta por Herrera y Orgambide.

2. Segundo argumento: es la constatación de que durante todo el siglo las danzas fueron preparadas siempre por un maestro de canto y otro de danza, lo que nos hace pensar que no bastaría con los ensayos del coro: ello parece indicar que la dificultad residiría en el canto a solo simultaneado con la danza.

3. Tercer argumento: es la constatación de que tanto la música de Herrera como la copia con modificaciones de Orgambide mantienen el esquema formal, que parece sustentar la necesidad de contar con un maestro de canto junto al de danza, para lograr superar la dificultad de esta interpretación simultánea. La costumbre de que ambos prepararan las danzas con los niños es anterior incluso, a la composición de Comes.

4. Cuarto argumento: Félix Cebrià y Arazil afirma que las danzas eran “repetidas y danzadas” por los infantes ya en vida del Patriarca: esto puede o no ser cierto para la totalidad del siglo XVII, puesto que no disponemos de las fuentes que él consultó para hacer esta afirmación. En realidad, puede conducir a dos conclusiones:

1. La estructura de Herrera procede de la que creó Comes en su música.
2. La estructura de Herrera se conservó a la vuelta de la música de Comes al Colegio, pese a que la de las danzas originales de Comes era diferente: de ahí la parquedad de los manuscritos conservados del siglo XVII.
3. Finalmente, los *Benditos* muy probablemente se declamaron sin música, pues tanto Herrera como Orgambide la compusieron nueva, y en los manuscritos de Comes no hay una sola referencia a los mismos.

Como síntesis a este análisis, nuestra propuesta sería la siguiente:

1. Entre 1609 y 1632, la estructura interpretativa de las Danzas de Juan Bautista Comes es desconocida para nosotros. Podemos afirmar que alternaría movimientos cantados por el

coro y los niños, movimientos cantados por el coro y danzadas por los niños; suponemos sin poder afirmarlo con contundencia, que los niños interpretarían los movimientos cantados y danzados simultáneamente propuestos por Herrera y Orgambide.

2. Tras el periodo en que se danzó la música de Herrera, y a la vuelta de la de Comes en fecha indeterminada, las *Danzas* serían interpretadas con un solo cantado y danzado por los infantes en cada estación en el claustro, amén de otros movimientos danzados a lo largo de la procesión. La copia de Orgambide puede ofrecer información sobre otras danzas, aunque pensamos que las modificaciones introducidas reflejan los cambios estilísticos del paso de un siglo: por ello es muy probable que las primeras *Danzas* fueran más simples y recatadas en lo que respecta a la danza y su secuencia a lo largo de la obra.
3. Con seguridad los Benditos ya se declamaban en 1609, pero si se hacía, con certeza era sin música. El propio texto de las Danzas así lo da a entender, como veremos.

Finalmente, cabe señalar que Gaspar Merino en su tesis *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, confirma que —al menos en el teatro—, los bailes se interpretaban siempre cantando, aunque obviamente todos los cantos no eran bailados²²¹¹.

7.1.4 Acompañamiento instrumental de las *Danzas*

Aunque en los manuscritos del siglo XVII no hay parte de acompañamiento, sabemos que sí se hacía con órgano, ministriles, y a partir de 1660 también con arpa. Además del órgano pequeño, que se situaba en el presbiterio, como ya hemos explicado, por ser el *Corpus Christi* una festividad de primera clase *condorado*, las *Danzas* del *Corpus* siempre fueron acompañadas por instrumentos²²¹²; desgraciadamente no hay crónica alguna que describa cómo se organizaban con las voces en su recorrido a lo largo del claustro. Podemos asegurar, que nunca se contrataron efectivos extraordinarios para esta celebración, por lo que en lo referente al conjunto instrumental, estamos a lo que en cada época hubo, ya consignado en el capítulo 4.

No cabe duda de que para acompañar las danzas salían al menos una corneta, chirimía y sacabuche, además de un bajonista tenor. A partir de 1701 se exigió al bajonista segundo, Joseph Carnicer, salir a tocar en la procesión de cabo de octava: “Y alas obligaciones quetenía Mosén Ignacio Muñoz su Antecesor al folio 68 sele añade la de asistir entodas las funciones dela Capilla, como también en la Procesión dela Octava del *Corpus*²²¹³...”. En realidad, la razón era que Miguel Renart estuvo enfermo a menudo y se trataba de evitar el pago a un bajonista extraordinario, que ya venía provocando un importante gasto desde mediados de 1700²²¹⁴. Es

2211 Gaspar Merino Quijano: *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. 2 vols. (Madrid: Universidad Complutense, 1981)

2212 Véase AD VIII-1 *Festividades con ministriles*. La octava del *Corpus*, solo misa y Completas con ministriles. La Procesión debemos considerarla como final de las Completas en este caso.

2213 AD VI: ACCV LiNo Nominación de Joseph Carnicer y Pastor, 2º bajón fol. 88v. La referencia a LiNo fol. 68 es un error, se trata del fol. 67v y no es Ignacio Muñoz, sino Estevan Muñoz

2214 Véase AD VIII-3 *Bajonistas, músicos y ministriles de paso en la capilla*.

probable que se ampliara el conjunto de bajones a medida que el uso del sacabuche se hizo más escaso y posible que algún otro instrumento de cuerda pulsada como la guitarra o el laúd se incorporaran en la etapa en que algunos músicos y capellanes los tocaban; sin embargo, así como algunas festividades como San Vicente Ferrer o la Semana Santa fueron receptáculo de innovaciones en lo referente a ampliación de conjuntos instrumentales y organización coral, en la procesión de la octava del *Corpus* se siguió utilizando la plantilla existente.

La aparente simplicidad de un conjunto de cuatro o cinco instrumentos juntos acompañando a los dos coros de las *Danzas*, da paso a múltiples dudas en cuanto al uso y organización que se hiciera de ellos: ¿Se dividían para tocar en los dos coros? ¿Tocaba el grupo de ministriles en un coro doblando voces y el bajón tenor en el otro coro junto al arpa? ¿Organizaban la intervención de instrumentos según secciones, movimientos o frases en cada una de las cuatro estaciones del claustro y las dos danzas bajo el presbiterio? Ninguna de estas preguntas puede ser respondida, pero cualquiera de ellas debe ser considerada como hipótesis para nuestra obra.

A lo largo del siglo, solo en tres ocasiones hubo de contratarse a ministriles. En la primera ocasión fueron dos, por enfermedad de los titulares y uno era capellán del Colegio: "... a un menestril que asistió ala processión del Santíssimo Sacramento por estar enfermos los menestriles" en un recibo y en otro, "A mosén Jacinto Lafoz por haber tañido chirimía la octava del Santíssimo Sacramento estando enfermos los ministriles²²¹⁵". En 1637 se recurrió a un cornetista de la catedral: "Digo yo JuanBautista Camirlo que he recibido... por haver tañido la corneta toda la octava del *Corpus*..."²²¹⁶ y en 1647, año de la epidemia de peste, se recurrió a un ministril sin identificar: "... quatro reales çon por un ministril que vino a tañer la profesión del cabo de octava del santíssimo sacramento..."²²¹⁷.

Si bien durante toda la octava del *Corpus* se debía cantar la misa y el oficio de Completas con acompañamiento instrumental, en 1644 se aumentó el sueldo a Francisco Falques diez libras, una cantidad muy importante, "...con obligación que ha de tocar al abrir y cerrar el Santíssimo Sacramento los jueves y toda la octava del *Corpus* y más tañer los días de segunda clase que hay cantoría y no ay menestriles..."²²¹⁸. Esto significa que tocaría mañana y tarde ante la custodia y al menos en el oficio de Vísperas, y quizá lo hiciera también en el de Sexta.

7.1.4.1 El arpa en la Procesión de la octava del *Corpus* y las *Danzas*

No por casualidad, el arpa entró en el Colegio en 1630, de la mano de Juan Bautista Comes. Aunque no fue hasta 1661 que volvió y permaneció de manera regular, en 1630 y 1634 quizá se acompañaron las *Danzas*: "Pagué 4 libras a mossén Gerónimo Bernat por la gracia que el collegio

2215 AD VIII: ACCV Instrumentistas y ministriles Recibos 23-jun-1632/30-jun-1632.

2216 AD VIII: ACCV Instrumentistas y ministriles Recibo sin fecha-jul-1637.

2217 AD VIII: ACCV Instrumentistas y ministriles Recibo 30-dic-1647

2218 Determinaciones I fol. 82, determinación prima mensis mar-1644. AD VIII: ACCV Instrumentistas y ministriles.

le hizo gracia por aver asistido con el arpa en las completas de la quaresma y del ochavario del Santísimo Sacramento con albalán...²²¹⁹. Puesto que la procesión comenzaba inmediatamente después del oficio de Completas, no sería extraño que el arpista saliera acompañando la procesión; a partir de 1661 veremos al arpista Eustaquio Sarrió tocando en los oficios de la semana del *Corpus*, acompañando las primeras Vísperas del día octavo, la misa y la procesión. El resto de la semana tocaba en el oficio de Completas y algún año tocó en las segundas Vísperas e incluso en las Completas inmediatamente anteriores a la procesión²²²⁰. Finalmente, comprobamos que Pedro Martínez de Orgambide incorporó a su copia un cuaderno con el acompañamiento de arpa. Ello está en sintonía con la paulatina incorporación de acompañamientos a composiciones que originalmente no los tenían.

7.1.4.2 Las castañuelas en las *Danzas*

Al menos desde 1607, los niños interpretaron alguna de las danzas —probablemente las *seguidillas*—, acompañándose de castañuelas: “A M^o Miguel Tarín por las castañetas de quatro años para las danças que hacen los diputados deste Colegio...por la verdad y no poder escribir por la falta de vista²²²¹. Observando el AD II Cuadro *vestimenta*, se utilizaban *castañetas* de madera, este es el nombre que reciben siempre, para probar las danzas, pero para el día de la fiesta tenían castañuelas de plata: “...4 varas de veta naquerada para las castañuelas de plata”, y “Por quatro varas de cinta naquerada de la angosta para las castañetas de plata²²²².”

7.1.4.3 Coreografía de las *Danzas*

La danza a principios de siglo XVII recibía el influjo de la moda cortesana, especialmente de Italia. Puesto que —como ya vimos—, era parte esencial de la educación de los príncipes, las danzas de moda en Europa, si bien conviviendo con las propias tradiciones hispánicas, eran practicadas de manera corriente entre la nobleza y el rey. Son dos los bailarines italianos que publicaron tratados entre 1581 y 1604 y posteriormente un español:

- Fabritio Caroso: *Il ballarino*. Publicado en 1581, se introduce mediante una sección teórica y normas de etiqueta, para pasar después a describir pasos y coreografías para ochenta danzas con su música, entre las que hay cuatro españolas: *Canario*, *Gallarda de España*, *Españoleta* y *Españoleta Nueva*. En 1600 publicó otro libro, *Nobiltà de Dame*, con menos pasos y danzas — sesenta y ocho pasos y cuarenta y nueve danzas —, pero con mejores explicaciones. Se acompañan de tablatura de laúd, notación mensural en algunos casos y numerosas ilustraciones; también incluye cuatro danzas española —

2219 AD VIII: ACCV Ministriles / Arpa Recibo 8-jun-1632.

2220 AD VIII: Cuadro 2 y AD VIII: ACCV Ministriles / Arpa. En 1697-1698 no aparece en el gasto menudo, pero hemos encontrado sus apuntes en los Libros de Gasto de Sacristía.

2221 AD II: ACCV Procesión vestimenta Encabezamiento de la memoria y carta de pago 10-jun-1611

2222 AD II: ACCV Procesión vestimenta Recibos 1-jun-1617/25-jun-1620.

Furioso a la española, Gallarda de España, Españolita Nueva al modo de Madrid y *Españoleta Reglada* —, además de dedicar la obra a la reina Margarita, esposa de Felipe III, con el *Brando* “Alta Regina”.

- Cesare Negri: publicó *Le gratie d’amore* en 1604²²²³, dedicado a Felipe III. Dos de sus danzas son españolas, *Españoleto* y *Canario*. Muy pronto, en 1604, lo reeditó bajo el título *Nuove inventioni di Balli*. De factura muy similar a los libros de Caroso — incluyendo la notación musical —, pero con pasos y danzas de mayor complejidad. Constaba de cuarenta y tres coreografías. Incluyó también cuatro danzas teatrales para aficionados.
- Juan Esquivel de Navarro²²²⁴: *Discursos sobre el arte del dançado*. Publicado en Sevilla en 1642
- Juan Antonio Jaque²²²⁵: Libro de danzar de don Baltasar Rojas Pantoja: este manuscrito de finales del siglo XVII, copiado por Francisco Asenjo Barbieri, contiene gran cantidad de información sobre la práctica de la danza en el entorno cortesano de la época. Desgraciadamente, no lleva música ni dibujo alguno.

No obstante, pensamos que si bien tanto la influencia popular como la cortesana se dejó sentir en las *Danzas* —la cuestión del vestuario a lo largo del siglo debe ser tenida aquí en cuenta —, debemos investigar también otros aspectos coreológicos, pues se trataba de una danza religiosa pensada para la difusión de un proyecto de una gran carga, no solo religiosa sino también política, y en este ámbito debemos circunscribirla si en algún momento deseamos tratar de recrear las que pudieron hacerse con su música.

En este sentido, es relevante observar —aunque fuese ya casi cien años después de su creación —, que el último maestro de danzar del siglo XVII, Matías Godos²²²⁶, lo fuese también en el Seminario Jesuita de San Pablo. No nos sorprende la elección de un maestro procedente de la Orden Jesuita, puesto que en su empeño didáctico bien conocido, fundó una tradición teatral cuya aparición en el entorno del Colegio nos parece digna de mención y estudio:

“El alcance y la importancia que la danza tuvo, por ejemplo, en los colegios de la Compañía de Jesús... es una de las tareas por acometer. En dichas instituciones se formó una parte de la clase dirigente durante casi tres siglos. Un trabajo sobre el repertorio coreográfico y musical despejaría numerosas lagunas sobre el desarrollo práctico de ambas artes y sobre la posición real que ocupaban entre las materias cursadas”²²²⁷

2223 Fue traducido en 1630 y dedicado al príncipe Baltasar Carlos con el título *Arte para aprender a danzar* compuesto por César Negri, Milanés, por mandado del Excelentísimo Duque de San Lúcar. En Madrid, año MDCXXX. Se encuentra en la Biblioteca Nacional, Sign. Ms 14085.

2224 Juan Esquivel de Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado* (Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642).

2225 Juan Antonio Jaque, maestro de danzar: *Libro de danzar de don Baltasar Rojas Pantoja*.

2226 Ver Cap. 5.4.9. Matías Godos o Godoi, maestro de dançar entre 1694 y 1705.

2227 María José Ruiz Mayordomo: “La bibliografía española de danza...” en *II Jornadas de Danza e Investigación* (2000) pág. 23.

En el caso que nos ocupa, no se conserva descripción ni coreografía alguna en los manuscritos del siglo XVII. Solamente contamos con unas acotaciones marginales en el cuaderno de tenor 1 Orgambide-B —por tanto posteriores a 1706—, que de todas maneras podrían ser la pervivencia de la coreografía de alguno de los dos últimos maestros, Matías Godos entre 1694 y 1705 o Francisco Fando a partir de 1706, o simplemente servían para organizar a los niños en momentos puntuales, pues solamente se inscriben en las secciones del claustro. Las acotaciones, hechas con mala letra y difíciles de entender —a lo que hay que añadir algún margen donde el papel se ha pelado cortando las notas—, son las siguientes:

Ms Orgambide B. Tenor 1

Inicio en el altar. *Ho, ho, ho, toro ho*: “cadena”

Claustro Primera estación. *Pues que tanto bien tenemos* a 4: “elos deje pasar” [¿Ellos dejen pasar?]

Pues que tanto bien tenemos a 8: “desechos o”. Está tapado por un papel pegado sobre parte del texto.

Claustro Segunda estación. *Pues que Dios se hizo Pan* a 4: “echos y desechos”.

Pues que Dios se hizo Pan a 8: “echos desecho pasar”.

Claustro Tercera estación. *No tenéis de qué tener cuidado* a 6. Pese a que esta sección no se danzaba, indica: “cadena, a la cadena”.

O, qué mesa a 4: “uatro caras, echos y pasar”.

O, qué mesa a 8: “echos y dese...”. El papel está roto.

Claustro Cuarta estación. *Pues nos dexáis herederos* a 4: “Echos para ¿ir juntos la?”. Se entiende muy mal.

Alma, ya no más pecar a 8: “echos desechos pasar ¿con...?”

También constatamos la presencia de indicaciones para bailar y danzar, acciones diferenciadas obviamente, pues probablemente la referencia a la danza en nuestros manuscritos, marca la diferencia con el baile, por ser la danza producto de una organización coreográfica específica, mientras que aquel confiere individualidad a los pasos del bailarín. Aun así, nada podemos explicar, y lamentablemente deberemos conformarnos con imaginar unas danzas que aunaban lo popular y lo cortesano con el necesario recato que le confería su carácter sacro.

En lo referente al problema de la joven disciplina coreológica en España, afirma Beatriz Martínez del Fresno:

“La colaboración entre musicólogos y coreólogos es por el momento una simple utopía en nuestro país. Pero dada la escasez de estudios sobre la danza en España, creo que pueden ser bienvenidos todos aquellos que se realicen con rigor, desde el punto de vista que sea (positivista, biográfico, formal, estético, empresarial, social, cultural, etc.), o por quienes provengan de otros ámbitos artísticos...”²²²⁸

2228 Beatriz Martínez del Fresno: “Música y danza” en RMS. Campos interdisciplinares de la musicología: V

Pensamos que nuestro trabajo abre la puerta a una reflexión más profunda que deberá incorporar la visión interdisciplinar que por falta de tiempo y espacio, no hemos podido abordar. No obstante, hemos procurado ofrecer una mirada amplia, dando la máxima importancia a elementos variados como la decoración del claustro, el vestuario —esencial para comprender la evolución de nuestra *función* en el Colegio —, y las indicaciones de los textos en relación también con la música²²²⁹.

7.2 Los textos de las *Danzas*. Autoría, versificación y asunto

Los textos de las *Danzas* siguen la tradición de la rima de carácter popular propia del Romancero hispánico, aunque veremos que no todas las secciones ofrecen esquemas métricos prefijados, sino que fueron textos confeccionados con la música, con versos de pie quebrado en ocasiones, y una prevalencia de la rima octosilábica en versos cuyo número de estrofas no aparece fijo, en ocasiones siquiera en una misma sección musical. Pascual Boronat informaba así a Simón de la Rosa sobre estos textos:

“He visto también en ciertos legajos de música unos motetes, cuya letra, en malos versos, terminaba con cierto estribillo en que se repetía la palabra *toro, toro*, referente á una danza alegórica en que los muchachos figuraban torear al diablo, y para burlarse, se acercaban a él, buscando luego refugio en el Santísimo Sacramento.”
2230

Tradicionalmente se ha considerado que estos textos fueron escritos por el propio Patriarca, como el propio Arazil menciona: “...unas coplas hechas por el mismo Venerable Patriarcha...”²²³¹. Ya en 1893, parece que el jesuita Juan María Sola, presentando en Valencia el Primer Congreso Eucarístico Nacional, lo había mencionado también como autor, tomando como referencia una fuente escrita de 1766: “De los muchos que debían salir de su abrasada pluma, sólo hemos encontrado las “Letras que se cantan por los infantes bailando en la procesión del Corpus en el Real Colegio de Corpus Christi”²²³². Parece pues, que durante los siglos XVII y XVIII prevaleció esta idea, que se ha venido confirmado sin prueba alguna hasta el siglo XX.

Congreso de la Sociedad Española de Musicología, año 2000 vol. 1 (2002) pág. 442.

2229 Beatriz Martínez del Fresno, Alessandro Pontremoli, Pilar Ramos López y Cecilia Nocilli, abren la puerta al estudio interdisciplinar de la danza, incluyendo los aspectos políticos que en los territorios hispánicos durante el Antiguo Régimen condicionaban sus usos y estilos, asunto por el que nos hemos interesado también en esta tesis. Beatriz Martínez del Fresno (ed. Lit.) Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011).

2230 Simón de la Rosa y López: Los Seises de la catedral de Sevilla (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904) pág. 365

2231 Félix Cebriá y Arazil: Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus 1696 (1958) pág.52.

2232 Simón de la Rosa y López: Los Seises de la catedral de Sevilla (1904) pág. 364. Apéndice 2 del capítulo XVII. No hemos localizado el texto del sacerdote jesuita mencionado, pero sí indica que la información sobre la autoría de las letras cantadas por los infantes procede de Francisco Celma: Devocionario eucarístico (1766) pág. 14.

En nuestra tesis no podemos confirmar esta teoría, pero realmente tampoco podemos negarla. Sin embargo hallamos por una parte, que la estructura poética de estos textos no parecen proceder de la mano de un poeta y por otra parte, identificamos muchos elementos temáticos que ya fueron previamente utilizados por Comes en sus *Villancicos al Santísimo Sacramento*²²³³.

Además de estas consideraciones, debemos señalar que Herrera compuso nueva música sobre los mismos textos; ello significa que de alguna manera, pese a que Comes se llevara su composición, no pudo ejercer la misma potestad sobre éstos. Es posible que muchas personas en el Colegio los supieran de memoria, pero esta explicación no bastaría, pues sin el consentimiento de Comes es inexplicable que otro compositor hiciera nueva música. No sería extraño pues, que se diera la intervención del Santo: hemos visto que se involucró personalmente en múltiples asuntos relacionados con la fundación, y este no era de importancia menor; se trataría por tanto de una autoría compartida que Comes no podría disputar.

7.2.1 Versificación

La estructura tripartita de las *Danzas*, condicionada por su inicio y final en el presbiterio bajo, con la procesión central en el claustro, tiene tres momentos culminantes que veremos al abordar el tema, pero se percibe también en el tipo de rima, como explicaremos a continuación. Predominan los versos octosilábicos, aunque veremos la aparición de combinaciones con pentasílabos y la incursión de heptasílabos, así como alguna sección completa con hexasílabos. En los cuadros nº 5-6-7, situados al final de este capítulo, se pueden leer los textos.

Para la edición de los mismos, hemos normalizado simplemente los acentos, dejando el resto de características de la ortografía original. Nos hemos valido del Ms B debido a que el Ms A se copiaron algunas formas en imperativo con *t* al final en lugar de *d*; ello se debe posiblemente a que el copista era valencianoparlante, y en esta lengua las palabras que finalizan con *d*, se pronuncian *t*. Así, en la primera estación en el claustro, el texto de las responsión a 6, cambia *venid, comed y bebed*, por *venit, comet y bebet*.

Veamos seguidamente, el título de cada sección, indicando y explicando el tipo de verso, que se puede leer completo en el cuadro 5:

7.2.1.1 Inicio de las Danzas *en el altar*. Cuadro 5

- *Dame la mano zagal*: se trata de una estrofa de redondilla abrazada, rima consonante 8a-8b-8b-8a. La última sílaba rima con la primera de la siguiente sección, con la que completa el sentido del texto.

2233 Véase Juan Bautista Comes: *Villancicos al Santísimo Sacramento*. Estudio y transcripción de José Climent Barber (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977).

- *Que es la cifra y el caudal*: el primer verso rima consonante con el último anterior. El resto constituye una serie de versos pareados en disposición encadenada²²³⁴: 8a-8c-8c-8d-8d-8e-8e-8f-8f-8g-8g.
- *Ya de hoy más todos los hombre son cavalleros*: alternancia de cuatro versos 8a-5b-8c-5b con rima asonante en los impares, seguidos de un estribillo 8c-5b y una vuelta 5-b. Obsérvese, que el estribillo procede de la repetición en espejo, de los versos 2, 3 y 4 de la primera estrofa.
- *Ya de hoy más por el cordero*: se trata en realidad, de una nueva estrofa del poema, pero con un verso más. Por esta razón y por el hecho de que la musicalización es también algo diferente, las hemos separado, aunque ambas comparten el estribillo Si enlazamos con la rima del anterior verso será: 8d-5e-8f-5e-5b estribillo y vuelta idénticos. Pensamos que —junto a la sección anterior—, se trata de una *letrilla*.
- *Y por aqueste favor*: se trata de una estrofa de seis versos pareados y el final suelto. Podríamos considerarla una septilla octosilábica, aunque la primera estrofa, de cuatro versos, no rima a-b-b-a y por tanto no es una redondilla, ni tampoco se produce rima entre un verso de los cuatro primeros y otro de los tres últimos. Por tanto, una estructura atípica aunque similar a la mencionada.
- *Ho ho ho, toro ho*: por la textura musical y las repeticiones que se producen en esta sección, ha resultado difícil componer una estrofa que guarde lógica interna. Pensamos que se trata de un villancico con estribillo que abraza las dos estrofas y una vuelta: Estribillo 6a-7a/ Estrofa 8b-8b-8a-Vuelta7a- Estrofa 8a-8c-8c-8c- Estribillo 6a-7a.
- *Servirále de rejón*: se trata de una quintilla con los versos rimando en consonante, a excepción del quinto que no rima, 8a-8b-8b-8a-8a.

Tanto *Ya de hoy más todos los hombre son cavalleros* y *Ya de hoy más por el cordero*, como *Ho ho ho, toro ho*, ofrecen cierta dificultad de análisis, debido a las diferentes secciones que presentan:

“El caso de las composiciones con estribillo es uno de los más complejos a efectos de análisis y definición métrica, por la riqueza de formas que confluyen en utilizarlo, primero, y por la pluralidad de realidades que designa el término *estribillo*: la estrofa inicial que precede a la composición y que contiene el verso —o versos— que se repiten en el cuerpo del poema; el número variable de versos que se repite periódicamente cada cierto intervalo; y, por último, la composición que encabeza o remata el poema²²³⁵.”

Esta reflexión nos parece pertinente, si bien hay que añadir que en los versos de las *Danzas* subyace una cuestión de fluidez métrica, riqueza léxica y profundidad de sentido que impide un análisis del texto al nivel de un *corpus* poético definido y evaluable.

2234 Elena Varela, Pablo Moíno y Pablo Juralde: Manual de métrica española (Madrid: editorial Castalia, 2005) pág.278. Este tipo de pareados reciben el nombre de “perqué”.

2235 Ibid. pág. 393

7.2.1.2 Las cuatro estaciones en el claustro. Cuadro 6

Primera estación:

- Tonada a solo (desaparecida) y responsión a 6 *Venit mortales, venit*: se trata de una copla de redondilla o *quintilla*, cuya rima consonante se encuentra entre el segundo y el quinto verso por una parte, tercero y cuarto por otra, quedando el primero suelto, 8a-8b-8c-8c-8b. Por tanto, estamos de nuevo ante una estrofa que puede ser identificada, pero reconociendo que no se ajusta al uso común de la época.
- Tonada a 4 y responsión a 8 *Pues que tanto bien tenemos*: se trata de una copla de pie quebrado con rima consonante entre sus tres versos, 8a-8a-4a. Quizá los textos de los *Benditos*, formados por versos octosilábicos —y que no se encuentran en los manuscritos del siglo XVII—, sean en realidad la cabeza de una estrofa en la que esta sección haría de estribillo, ya que los *Benditos* se interpretaban después de que los niños cantaran y danzaran solos esta tonada: es al finalizarla y tras los *Benditos*, cuando se cantaba realmente la tonada a 4 y su responsión a 8 polifónicamente; por tanto la forma a partir de la tonada a solo sería: Tonada a *solo* y danza-Benditos-Tonada a 4 danzada-Responsión a 8 danzada, lo que se traduciría en la forma A *solo*-B-A a4-A a8.

Segunda estación:

- Tonada a solo (desaparecida) y responsión a 6 *Hombres, qué más bien queréis?* : se trata de una estrofa de redondilla mayor abrazada, con rima consonante 8a-8b-8b-8a.
- Tonada a 4 y Responsión a 8 *Pues que Dios se hizo Pan*: nos encontramos de nuevo con una estrofa irregular de cuatro versos de arte menor, en la que tres versos riman en consonante y queda uno suelto, 7a-6b-5a-5a. Al igual que en la Primera estación, quizá sea el estribillo de los *Benditos* en verso octosilábico que le seguían, con la misma pauta descrita antes.

Tercera estación:

- Tonada a solo (desaparecida) y responsión a 6 *No tenéis de que tener cuidado*: al igual que en la misma sección de la segunda estación, se trata de una estrofa de redondilla mayor abrazada, con rima consonante 8a-8b-8b-8a.
- Tonada a 4 y Responsión a 8 *O, que mesa*: se trata una vez más de una estrofa irregular, cuya combinación es 4a-5b-5b-6b-6c-4c. La expresividad del texto necesita con seguridad de una estrofa cuya rima crece en cantidad la primera cuarteta —cuyo último verso ha de ser cantado *despacio*—, para decrecer luego y aumentar la velocidad en el penúltimo, donde se indica *con ayre*, anunciando los *Benditos* en el último y sexto verso, que como el primero, es tetrasílabo. Obviamente, la pauta para la interpretación, era idéntica a las anteriores estaciones.

Cuarta estación:

- Tonada a solo (desaparecida) y responsión a 6 *Pues nos dexáis herederos*: como en la estación segunda y en la tercera, se trata de una estrofa de redondilla mayor abrazada, con rima consonante 8a-8b-8b-8a. En la copia de Orgambide, es esta la sección que cantaban y danzaban los niños solos.
- Tonada a 4 y Responsión a 8 *Alma, ya no más pecar*: nos encontramos con otra estrofa de características muy similares a la de la tonada a 4 de la tercera estación, aunque aquí los seis versos 8a-6a-6b-6c-5b-5c forman una unidad de sentido y su estructura deja ver una sextilla con el primer verso octosílabo en lugar de hexasílabo, seguido de un estribillo de dos versos de cinco y seis sílabas, que como en las anteriores estaciones, da paso a los *Benditos*, aunque ya hemos visto que en la copia de Orgambide los niños no danzaban esta sección a *solo*.

Todas las combinaciones de versos menores de ocho sílabas, se presentan en las secciones danzadas, como veremos, y pueden ser considerados parientes de la *seguidilla*. La utilización del verso tetrasílabo como pivote para romper la regularidad, es una tradición antigua, pues se trata de “...un verso vicario, con poca entidad para estructurar poemas, casi siempre necesitado del apoyo de un verso más largo”²²³⁶. En cuanto a los versos pentasílabos, son propios de la poesía barroca, para “...composiciones desenfadadas en las que su ritmo, como hemos señalado varias veces, se acomoda a todos los versos de arte menor”²²³⁷. Finalmente, el hexasílabo, es un verso que imprime un carácter muy particular a la poesía del Siglo de Oro, y así se deja ver en nuestras *Danzas*: “Es el hexasílabo uno de los versos más frecuentes en la poesía tradicional y popular, formando series y estrofas... Como forma del romancillo fue popularísimo durante los siglos XVI y XVII, contagiando a villancicos, letrillas y endechas”²²³⁸.

7.2.1.3 Vuelta de la procesión a la iglesia y danzas frente al altar. Cuadro 7

Una amplia sección de esta parte fue suprimida por Orgambide, pese a que —a nuestro entender—, su falta rompe la estructura de la *función*, como es llamada en algunos documentos del Colegio. Obsérvese que esta primera sección desaparecida, es en realidad una letrilla en verso de redondilla menor que ha sido separada en tres secciones solo por la música —una estructura A-B-A debido a que la música del estribillo cambia en la responsión a 8 de *Llegat corderillos*—, siendo idéntica en su tonada a 4 y *Llegat sin recelo*.

- Tonada a 4 y Responsión a 8 *Llegat corderillos*: como acabamos de indicar, se trata de una letrilla escrita en verso de redondilla menor, 6a-6b-6a-6c, cuyos dos últimos versos forman el estribillo.

2236 Elena Varela, Pablo Moíno y Pablo Juralde: Manual de métrica española (2005) pág. 123.

2237 *Ibid.* pág. 128. Dicen los autores en la misma página: “El pentasílabo es verso de combinaciones múltiples, sobre todo para quebrar heptasílabos en la seguidilla, desde finales del siglo XVI”.

2238 *Ibid.* pág. 134.

- Copla a 4 *Llegat sin recelo*: es en realidad el mismo poema, que separamos debido a que forma parte de otra sección musical. Su estructura —diríase casual—, 6a-6b-6a-6c/6a-6d-6e-6f/6g-6h-6i-6h con rimas asonantes entre 6a-6a y 6h-6h, nos vuelve a hacer pensar que tras la autoría no hay un poeta. No es descabellado pensar que toda esta sección se interpretara a la llegada de la capilla al presbiterio bajo, mientras el resto de la procesión y público, volvían a tomar asiento en la iglesia.
- Buelta a 4: en clara alusión al regreso a la iglesia, se interpretaba una danza en cuyo inicio se indica *buelta*, dado que de ninguna manera se trata de una *vuelta* poética o musical. Su estructura se corresponde con tres cuartetos 11A-10A-10A-11A/10A-11B-11A-11A/11A-10A-10A-11A de rima asonante que no se corresponde con ninguna estrofa y es obra de una mano de poeta muy inexperto. De hecho, semejante poema —como otros que ya hemos visto—, nos hace pensar en poesía del siglo XX antes que en la cultivada durante el siglo XVII. Los dos últimos versos, como parte de la acción dramática y tal y como se ha visto a lo largo de toda la procesión, avanzan el canto de la última pieza.
- Tonada a solo de Alto y responsión a 8: se trata de un *tercetillo*²²³⁹ formado por tres versos 8a-8b-6c. Sus características musicales, que veremos a continuación, marcan claramente el final de la procesión. Es interesante señalar, que de nuevo finaliza la sección con un verso de arte menor irregular y corto, que funciona a la manera de estribillo o como cierre.

7.2.2 El asunto o tema de las *Danzas*

No sabemos cuál fue la intención real del Patriarca al constituir estas danzas en el contexto de la procesión de cabo de octava del Corpus; es más que probable que —de la misma manera que estableció la dramatización para la liturgia de los jueves o el canto del *Miserere* en tinieblas los viernes—, formara parte de su propia concepción de la liturgia. Sin embargo y pese a que los textos no pueden ser considerados como un modelo poético por su verso, el entorno decorado a la manera de un escenario, la recreación bíblica de la procesión y la alegoría eucarística desarrollada con las *Danzas*, nos sitúan claramente ante lo que podríamos denominar un drama paralitúrgico.

2239 “Las posibilidades combinatorias sugieren ya una extremada variedad y riqueza en las combinaciones de tres versos o tercetos...El tercetillo monorrímo es frecuente en composiciones medievales de base octosilábica o hexasilábica... raro en los siglos de oro, cuando solo se utiliza para diálogos teatrales (por Lope de Vega)...”. Elena Varela, Pablo Moino y Pablo Juralde: *Manual de métrica española* (2005) págs. 285-286. No ofrecen nuestra combinación entre las utilizadas, pero presuponemos que la intención del autor de estos versos era ajustarse en alguna medida, a las normas de la época. Somos conscientes además, de que nuestro tercetillo, no es monorrímo, pero a pesar de las irregularidades, desde el punto de vista de la acción dramática, coincide con la aseveración de los autores citados.

7.2.2.1 Inicio de las Danzas en el altar. Cuadro 5

Observando los cuadros 5-6-7 situados al final de este capítulo, podemos comprobar que esta afirmación no se ha hecho a la ligera: las *Danzas* comienzan en el plano del presbiterio bajo, tal y como ya explicamos en el capítulo 6.19.4 y 6.19.5²²⁴⁰, y continúan en cada esquina del claustro con el discurrir de la procesión, para regresar a la iglesia, donde finalizan. A lo largo de la procesión, se rememora el relato del segundo traslado del Arca de la Alianza por el rey David, tal y como hemos explicado ya en el capítulo 6.19.6.

Este marco bíblico, podría ser considerado como el *plano real* en contraposición a sentido alegórico que presentan los versos de las *Danzas*. El asunto de dichos versos es como sigue:

Dame la mano zagal: los danzantes, que representan a los fieles, saludan al anfitrión y convidados.

Que es la cifra y el caudal: Loa al anfitrión, que es el rey Dios, cuyo poder y riqueza —*cifra*²²⁴¹ y *caudal*²²⁴² —, es la Eucaristía. La *comida* alude al misterio de la transustanciación. A lo largo de esta sección, se alaba a Dios y se avanzan los siguientes cantos, “y cantando de mil modos”, para seguidamente anunciar la siguiente sección —“desta suerte le diremos” —, que se canta seguidamente:

Ya de hoy más todos los hombres son cavalleros/Ya de oy más por el cordero: comienza la comida eucarística, en la que los hombres son caballeros de la Orden del Toisón de Oro, dado que comen cordero en la casa del *Rey del Cielo*.

La alusión a la Orden del Toisón es pertinente para el Patriarca, pues había sido establecida por Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en 1430. Los reyes de la Casa de Austria, en su condición de herederos del ducado de Borgoña, eran y aún hoy día son sus descendientes, caballeros del Toisón de Oro. Además la insignia, que pende de una cadena de eslabones, consiste en una piel de carnero dorado o *Vellocino de Oro*.

El propio Lope escribió una comedia, *El Vellocino de Oro*, “...en la que Lope identifica el Toisón de Oro de los Austria con el Vellocino de Oro, con el fin de pintar a Felipe IV como un nuevo Jasón. Estas asociaciones le permitieron al poeta compaginar su indudable lealtad a la Corona con una razonable crítica de la administración colonial”²²⁴³. Obviamente, en nuestras *Danzas* no asoma ni un atisbo de crítica, pero ya hemos reflexionado sobre la incuestionable presencia simbólica de la Casa Real y su imperio en el trasfondo de la procesión, que también está presente de manera discreta, en los textos de las *Danzas*.

2240 Para todo el contexto de la celebración del Corpus en el Colegio, véanse 6.19 a 6.19.3.

2241 Cifra: “Enlace de dos o más letras, generalmente las iniciales de nombres y apellidos, que como abreviatura se emplea en sellos, marcas, etc.” www.rae.es ago-2015.

2242 Caudal: entre otros, “Hacienda, bienes de cualquier especie, y más comúnmente dinero.” www.rae.es ago-2015

2243 Antonio Sánchez Jiménez: “Dorado animal: una nueva metáfora colonial y El Vellocino de Oro, de Lope de Vega” en *Bulletin of Hispanic Studies* nº 84 (2007) pág. 288

El cordero como representación de Cristo inmolado, salvador del hombre, toma como primera referencia el sacrificio de Isaac: recordemos que en la procesión de traslado del Santísimo Sacramento de 1604 con la presencia de Felipe III, el premio a la mejor invención había sido para el gremio de sastres, que precisamente había representado este pasaje bíblico.²²⁴⁴ Por otra parte, también el libro del Apocalipsis hace referencia a la cena de las Bodas del Cordero: “Y el ángel me dijo: Escribe: Bienaventurados los que son llamados a la cena de las bodas del Cordero. Y me dijo: Estas son palabras verdaderas de Dios.”²²⁴⁵

Y por aqueste favor: al acercarse el final del ágape, un relator que en este caso son cuatro voces, se presenta ante los comensales para proponer un desafío. Esto era propio de las grandes celebraciones reales y nobiliarias, en las que además de la mesa, se proponían bailes, comedias y juegos dramatizados diversos:

“El desafío se enmarcaba en medio de otros festejos como la danza o la cena... Su marco escénico era el ámbito cerrado de los salones de los palacios. El esquema era generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpían, interrumpiendo otros espectáculos, anunciaban la justa por medio de una ficción verosímil, jugando a provocar la sorpresa del auditorio...”²²⁴⁶

Ho ho ho, toro ho/Servirále de rejón: cierra esta sección en la iglesia —la casa del rey—, el anunciado rejoneo. En él se alude de manera constante al pecado en la forma de un toro que representa a Lucifer, frente a los fieles que lo provocan “ho ho ho, toro ho” y se protegen al mismo tiempo, “guarda, guarda”, mientras el toro enfadado dice “Jesús, Jesús”. En la siguiente sección musical, el relator —de nuevo un coro de cuatro voces—, anima a confundir al toro y llevarle a la confesión, que actúa en este caso como un rejón. Cabe recordar aquí también la analogía con la figura renovadora del Patriarca, que había hecho el Padre Gobierno a propósito de la entrada de un toro en la catedral muchos años antes²²⁴⁷.

7.2.2.2 Las cuatro estaciones en el claustro. Cuadro 6

Al finalizar esta sección, la salida al claustro supone la incorporación de un nuevo escenario, cuya función alegórica pivota desde la acción con personajes y objetos alegóricos —el rey del cielo, el toro-Lucifer, los corderos, el rejón²²⁴⁸, los caballeros del Toisón—, a la representación bíblica del traslado del Arca de la Alianza, con David danzando al frente y custodiada por cuatro querubines, que son los infantillos.

2244 Capítulo 1.6.2.2.

2245 Apocalipsis 19, 9

2246 Teresa Ferrer: La práctica escénica cortesana (Londres: Tamesis Books, 1991) pág. 20.

2247 Capítulo 1.2.

2248 Rejón: Asta de madera, de metro y medio de largo aproximadamente, con una cuchilla de acero en la punta, que sirve para rejonear.

Cada uno de los tonos, respuestas y coplas cantadas y danzadas en este espacio, son una alabanza de la Eucaristía, que rememora también el sacrificio hecho por Cristo en la cruz; a medida que la procesión progresa en el claustro, la musicalización de los textos gana en expresividad, alcanzando su punto culminante en la cuarta estación con la promesa de una vida piadosa y alejada del pecado gracias a la Eucaristía: “Alma, ya no más pecar/antes reventar”.

De esta misma estación, sabemos por el *Devocionario* de Francisco Celma que mientras cantaban la tonada a 6, en el verso “hago promesa jurada”, levantaban el dedo:²²⁴⁹ hemos comprobado que en la voz *dedo*, dice la RAE: “Dedo: Alzar el — Coloq. Levantarlo en señal de dar palabra o asegurar el cumplimiento de algo. En los juramentos de los servidores de la casa real era una de las ceremonias levantar el dedo índice y el de en medio, cruzando el pulgar y el cuarto”²²⁵⁰. En todos los casos, la tonada a 4 y su respuesta, anuncia la declamación de los *Benditos*, como se puede observar en los cuadros.

7.2.2.3 Regreso de la procesión a la iglesia. Cuadro 7

El regreso a la iglesia recupera la presencia de personajes alegóricos: en esta ocasión, y ya lidiado el toro-Lucifer, son los *zagalejos* o pastorcillos —los sacerdotes y capellanes—, quienes regresan satisfechos con el resto de fieles —corderos—, contentos por haber recibido el Pan Eucarístico y dispuestos a agradecer a Dios, que ahora es el pastor principal o *mayoral*, a quien cantan y bailan la última tonada a solo con su respuesta a 8, “Viva, viva el Mayoral”.

El asunto cantado al que acompañaban las *Danzas* constituye *per se* un pequeño drama eucarístico, que podría muy bien entroncar con la tradición de los primeros Autos Sacramentales de la última mitad de siglo XVI, tomando la forma de una pequeña teatralización cantada y danzada. Mercedes de los Reyes Peña, especialista en el *Códice de Autos Viejos*, explica que el repertorio dramático de este código fue concebido para la festividad del Corpus y ejemplifica mediante diversos documentos su hipótesis; en ellos, comprobamos que no solo el tema eucarístico está presente, sino también el traslado del Arca de la Alianza por David:

“En 1568, un tal Cristóbal de Mendoza insta al Concejo de Carmona, villa a la que ha venido sirviendo en la fiesta del Corpus... ofreciendo la siguiente lista de autos... [Cita entre otros] *Quando abaxó Christo del cielo a salvar el Género Umano/Una justa del Santo Sacramento/El Antechristo, y si quisieren dança, dança/Quando David baylaba delante del arca del Señor...* Del amplio repertorio que Cristóbal Mendoza presenta... un 53,8% coinciden en el título o en el argumento que de él se desprende con obras del CAV²²⁵¹.”

El repertorio de del CAV presenta obras de muy distinta naturaleza, “...yendo desde las exclusivamente hagiográficas hasta aquellas donde se manifiesta la cristalización de lo que se

2249 Francisco Celma: *Devocionario eucarístico* (1766) pág. 20

2250 www.rae.es ago-2015.

2251 Mercedes de los Reyes Peña: “El drama sacramental en el *Códice de Autos Viejos*” en *Cuadernos de Historia Moderna* n° 23 (1999) págs. 19-20-21. La nota entre claudator es nuestra.

había venido anunciando con timidez —el desarrollo alegórico de la motivación eucarística²²⁵² —...”: de la misma manera, y sin entrar de nuevo en el sentido alegórico de la propia procesión y su relato bíblico, las *Danzas* y sus cantos constituyen un drama eucarístico que se desarrolla en el plano real de una cena celebrada en el palacio del monarca, rey y Dios, a la manera de un acontecimiento festivo cortesano.

7.3 Análisis formal y musical: métrica y compás, claves y transposición, ámbitos melódicos, tonos empleados, textura y policoralidad

Analizaremos seguidamente la música de las *Danzas* en los aspectos que afectan particularmente al lenguaje empleado para su composición: metro, notación, textura, extensión de las voces y agrupaciones corales, y finalmente el empleo de formaciones armónicas, en el contexto de la música modal propia del estilo de aquella época.

7.3.1 Métrica y compás

Los manuscritos de las *Danzas*, fueron escritos con la notación mensural blanca en el estadio evolutivo propio de los primeros años del siglo XVII: los valores son blancos, pero sujetos muy a menudo a una forma de ennegrecimiento que debe ser analizado en su contexto métrico, como haremos a continuación.

En lo que respecta a las plicas, estaban situadas en el centro de cada valor, pero con el paso del tiempo fueron desplazándose hacia la derecha. Los manuscritos a los que dedicamos este estudio, presentan una notación que evoluciona de la siguiente manera:

- La notación de los manuscritos A, B y C es redondeada con una forma similar a la gota de agua, y las plicas situadas en el centro o hacia la derecha de los valores.
- La notación del manuscrito D es redonda pero más achatada y las plicas situadas predominantemente a la derecha de los valores.
- La notación de los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide de 1706 es redonda e incorpora las barras de compás

En cuanto a los *tempus*, en las *Danzas* predominan los imperfectos, —*tempus imperfectum C*, y *tempus imperfectum proportio tripla (C3)* —, en sus equivalentes hispánicos *compasillo* y *proporción menor* respectivamente. También en menor medida encontramos el tiempo imperfecto *proporción mayor C3*. No hay presencia de tiempo perfecto *proporción mayor C*.

Las equivalencias en nuestra edición, serán las siguientes

C3 = 3/2. Unidad de tiempo: Mínima = transcripción a blanca / Unidad de compás:
Semibrevis = redonda

2252 Ibid. pág. 23

♩3 = 3/1. Unidad de tiempo: Semibrevis = transcripción a redonda / Unidad de compás:
Brevis = cuadrada

C = 2/2. Unidad de tiempo: Mínima = transcripción a blanca / Unidad de compás:
Semibrevis = redonda

Abreviaturas: B: Brevis / Sb: Semibrevis / M: Mínima / Sm: Semínima

Los tres tipos predominantes de *tempus* mencionados arriba, son propios de la música en lengua romance cultivada en los territorios hispánicos, tanto religiosa como profana, de los últimos decenios del siglo XVI y el siglo XVII; pese a que fueron evolucionando, su uso fue muy generalizado, por lo que diversos estudiosos han abordado la cuestión de su difícil traslación al lenguaje musical moderno.

Para una aproximación visual más acorde al formato de la escritura musical del siglo XVII, presentaremos la partitura con barras de compás discontinuas.

7.3.1.1 Tiempo imperfecto binario: compás de *compasillo*

El tiempo imperfecto binario (C=2/2) o *compasillo* no ofrece dificultad alguna de transcripción. Son un total de siete secciones las escritas en este tiempo, que se adecúa a nuestro entender a las posibilidades de lectura de cualquier músico actual: la concepción métrico-rítmica de la música en el siglo XVII es posiblemente inimaginable a nuestro oído en un ciento por cien, y por ello preferimos la fidelidad a la figuración original; seguimos por tanto en la transcripción el uso del compás de 2/2, aproximado al uso defendido por Cerone: “El compàs menor, es la mitad del mayor; y este es llamado *Compasete* ò *Compasillo*: y en mi tierra dizen *cantar a la Semibreve*, y esto por causa de que una Semibreve passa por cada compàs.”²²⁵³

En las *Danzas*, Juan Bautista Comes ha utilizado este compás para aquellas secciones en que deseaba utilizar corcheas, lo que supone una razón de peso para no reducir valores al transcribir, ni en este compás, ni en los ternarios de proporción mayor y menor.

7.3.1.2 El tiempo imperfecto de proporción menor

El tiempo imperfecto de *proporción menor* (C3=3/2) es el más utilizado por Comes, con un total de diecisiete secciones —si bien en seis ocasiones se trata de *responsiones* que desarrollan a ocho voces lo ya propuesto por las *tonadas* precedentes a cuatro voces —, y en una ocasión es un cambio de proporción en la segunda sección de una responsión a seis voces en el claustro.

²²⁵³ Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica...* repartido en XXII Libros. (Nápoles: J.B. Gargano y L. Nucci, 1613) Libro XIII pág. 750

En los manuscritos ya presentados, tanto los del siglo XVII como la copia de Pedro Martínez de Orgambide, son diversas las grafías para anotarlo: predominan C3 en las copias del siglo XVII, y Z en la de Orgambide, aunque en el tiple II Coro 1-Ms A del siglo XVII, la grafía es más similar a CZ que a C3.

En cuanto al tiempo imperfecto proporción mayor (C3=3/1), lo encontramos en solo cuatro ocasiones, dos en la sección central de una tonada-respensión de estructura ternaria, una en la segunda sección de una tonada-respensión de estructura binaria —en las estaciones 2 y 4 en el claustro—, y finalmente en una sección a la vuelta de la procesión a la iglesia. Su representación gráfica es C3 en los manuscritos del siglo XVII, pero en los de Orgambide encontramos tres representaciones diferentes: de la mano del propio compositor, quedó anotado $\phi 3$, mientras que en los tres cuadernos copiados posteriormente oscila entre CZ y $\phi 3$ indistintamente.

El hecho de que, como veremos, la música de Comes presente una gran lógica interna y claridad en su textura polifónica —tanto si se trata de contrapunto como homofonía, en relación con los textos y las estructuras formales—, nos ha permitido seguir la pauta que Cerone marca en *El Melopeo y Maestro*, tanto para este compás como para el de proporción mayor, siendo tres semibreves el de proporción mayor y tres mínimas el de proporción menor:

“La segunda manera de compás es ternaria o desigual, que llaman vulgarmente compás de proporción ternaria; y es porque mide tres figuras o su equivalente a cada compás; como si es mayor, tres semibreves; y si es menor, tres mínimas. Y esta proporción ternaria puede ser tripla, midiendo tres figuras contra una; o sexquíaltera, midiendo tres contra dos.”²²⁵⁴

Otro argumento que ha pesado en nuestra decisión editorial de no aumentar o disminuir la relación de valores en nuestra transcripción, tiene que ver con la batida del compás. Ya en el siglo XVI y desde luego en el XVII, era común marcar el *tempus*, bien con la mano, bien con una vara o bordón: las diferencias con los usos actuales son diversas, pero pesa especialmente la realidad de las texturas polifónicas y la dependencia de los textos, tanto en latín como en romance. La simplicidad del gesto para gobernar el coro —incluso para el canto llano—, supone también un elemento cohesionador para las estructuras melódico rítmicas, cuyo grafismo influye en el modo de marcar: si nos atenemos a Cerone, “...la primera figura es al dar el compás, y luego se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera que es, dos al dar del compás, y una al alçar²²⁵⁵”, el compasillo se marcaba con dos movimientos de dar y alzar, y al tiempo imperfecto de proporción menor le correspondía la misma batida, pero en el dar se indicaban dos tiempos y en el alzar uno.

Sin embargo, al avanzar el siglo XVII, la práctica real se clarifica en los tratados y para la proporción menor se prescribe la interpretación de un tiempo al dar y dos al alzar, como asevera

2254 Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro...* (1613) cap. XIX pág.495. Citado por Mariano Lambea Castro: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor” en RMS. Separata del vol. XXII nº1 (1999) pág. 138.

2255 Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica...* repartido en XXII Libros. (1613) Libro VI pág. 495. El asunto y las referencias a Cerone han sido citadas y desarrolladas por Mariano Lambea: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor” en *Revista de Musicología*. Separata del vol. XXII nº1 (1999) pág. 143.

Luis Robledo Estaire, tras analizar y citar a diversos tratadistas —Lorente, Ruiz de Ribayaz, Nassarre, y de la Cruz Brocarte —, todos músicos durante el último tercio de siglo XVII, que “...distinguen la proporción mayor, $\mathbb{C}^{3/2}$ (tres semibreves al compás), de la proporción menor, C3 (tres mínimas al compás), fundamentalmente por el modo de llevar el compás.”²²⁵⁶

Esta práctica es visualmente lógica, pues realmente la guía de quien dirige sobre el resto de intérpretes se ejerce en el alzar— de gestualidad significativa por anticipar el avance en el movimiento —, entonces y aún hoy día. Por tanto, la amplitud de la línea melódica en ese contexto, se adecúa además, y al menos en las *Danzas* de Juan Bautista Comes, a la representación gráfica de la música actual de mínima=blanca como unidad de tiempo para nuestra transcripción del compás C3, que quedará 3/2. Pedro Cerone es también elocuente en lo referente al uso de la semibreve, que es en definitiva la unidad de compás natural en el tiempo imperfecto de proporción menor: “La Semibreve vale un compás, la qual da à entender que si en ella entraren dando compás, en la figura que se sigue junto à ella, entren también dando; y si alçando, alçando”²²⁵⁷.

7.3.1.3 El tiempo imperfecto de proporción mayor

Por otra parte, también el compás imperfecto de proporción mayor, $\mathbb{C}^{3/2}$ (C3), tiene su propia batida, según se desprende del análisis que Robledo hace de los mismos tratadistas, siendo dos tiempos al dar y uno al alzar²²⁵⁸.

7.3.1.4 Problemas para la transcripción de la música en tiempo imperfecto de proporción menor: la perfección de la *Semibreve*.

El compás C3 fue de alguna manera, la herramienta primigenia de constitución de un lenguaje rítmico-melódico novedoso y emancipado del canto llano con texto latino y aún del canto de órgano en latín: por esta razón, presenta una gran variedad rítmica y expresiva que le confiere no pocas dificultades a la hora de hacer su traslación al lenguaje musical actual. Hemos consultado las fuentes más cercanas cronológicamente, en la forma de estudios y ediciones musicales, y sus autores abordan esta problemática de manera diversa aunque no contradictoria.

El primer problema que presenta este compás, reside precisamente en poder identificar las semibreves ternarias, equivalentes a tres mínimas, y las binarias, equivalentes a dos: si la Sb no lleva puntillo de perfección es necesario que—además de aparecer al *dar* el compás —, se cumplan una serie de condiciones en su relación con el resto de valores precedentes y subsiguientes, que en ocasiones puede prestarse a confusión.

2256 Luis Robledo Estaire: Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y obra musical (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989) pág.95.

2257 Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro... (1613) Libro VI pág. 499

2258 Luis Robledo Estaire: Juan Blas de Castro... (1989) pág.95.

De la misma manera que la perfección de la Sb se realiza en el compás ternario de proporción menor bajo determinadas condiciones, la Sb ennegrecida puede perfeccionarse con un punto: ello obviamente, solo puede suceder si no comienza en el dar del compás, pues en ese caso el ennegrecimiento sería innecesario.

En cuanto a la B blanca, siempre es imperfecta, pues equivale a dos Sb, por lo que para darle tres habrá de incluirse puntillo de aumentación, y ennegrecerla para que equivalga a cuatro M, como sucede precisamente en las tonadas *a 4* con sus responsiones *a 8* de las estaciones tercera y cuarta en el claustro de nuestras *Danzas*²²⁵⁹.

7.3.1.5 El ennegrecimiento de valores en el compás imperfecto de proporción menor C3. La hemiolia

Son muchas las reflexiones que se han hecho al tratar de comprender el sentido final del ennegrecimiento de valores en el compás C3; en principio, el ennegrecimiento servirá, para restar a la Sb en nuestras *Danzas* —unidad de compás de C3—, un tercio de su valor, dejándola igual a dos mínimas. Obviamente, esta operación solamente tiene sentido si va acompañada de otro grupo de valores también ennegrecidos — mínimas y en algún caso breves —, y el resultado es a menudo equivalente a un cambio constante de proporción menor a mayor, que es la solución propuesta en la transcripción de la música de Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) por Luis Robledo.

Precisamente el musicólogo, en su trabajo sobre la vida y obra del mencionado músico, analiza de manera certera a la par que resuelve de forma audaz, los problemas de notación aparejados al compás C3 y su papel fundamental en la desaparición de la notación mensural:

“Este carácter de transición del ternario de proporción menor durante el primer tercio de siglo XVII se puede observar también en la notación. A modo de resumen, podemos decir que a lo largo del siglo se va desarrollando un modo especial de escribir en este compás que se consolidará a mediados de él y que llegará hasta muy entrado el siglo XVIII, motivado por el intento de eliminar resabios del sistema mensural antiguo como los puntos de perfección, división y alteración, que se materializa en el empleo de figuras “de nota negra.”²²⁶⁰

2259 Tal y como explica Mariano Lambea Castro: “Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor” en RMS. Separata del vol. XXII nº1 (1999) pág. 151

2260 Luis Robledo Estaire: Juan Blas de Castro... (1989) pág. 96.

En su trabajo, Robledo ofrece junto a sus explicaciones, una tabla de fórmulas estereotipadas en las obras de Juan Blas que responden a determinados usos de ennegrecimientos; *grosso modo*, señala las siguientes funciones:

- El ennegrecimiento sirve para eliminar toda duda sobre la perfección o imperfección de la Sb, que pierde la tercera parte de su valor.
- Hay fórmulas en las que la B pierde la tercera parte de su valor, y la Sb ocasionalmente.
- Hay fórmulas en las que la entrada se da en segunda o tercera parte de compás, lo que exigirá punto de prolongación si se desea perfeccionar la B o la Sb.
- Las M acompañan a las B y Sb ennegreciéndose, pero no pierden valor.
- Las M ennegrecidas se confunden con las Sm, lo que se resuelve con la aparición de la corchea blanca, de duración equivalente a la Sm y que acompaña a la M.

En lo que respecta a este último punto, la práctica de escribir semínimas como corcheas blancas, no se produce en los manuscritos del siglo XVII de las *Danzas* y sí en las de Orgambide.

Además del proceso de emancipación de los puntos de división y prolongación, es evidente que el ennegrecimiento de valores en el ternario de proporción menor era también un paso en la búsqueda de formas de expresión desvinculadas del *cantus firmus* y el ritmo de la prosodia latina; así, en nuestras *Danzas*, hay algunas combinaciones que se producen de manera constante y han recibido el nombre griego de *hemiolias*, que no son sino la proporción 3 a 2 o *sesquiáltera*: esta combinación permite que tres valores ocupen el lugar natural de dos, como sucede a menudo cuando observamos el ennegrecimiento de tres Sb seguidas, dando lugar a un compás ternario de proporción mayor $\mathbb{C}3$ —en el lugar de tres $\mathbb{C}3$ con las Sb blancas—, en el que las 6 M resultantes pueden combinarse 2+2+2 o 3+3 según convenga a la declamación del texto cantado.

Luis Robledo ejemplifica este aspecto de la hemiolia y se pregunta si realmente en el siglo XVII se procedía realmente a cambiar de compás durante la lectura: confirma la posibilidad real de realizar $\mathbb{C}^{6/2}$ o $\mathbb{C}^{3/2}$ en el lugar de $\mathbb{C}3$ ²²⁶¹ mediante el análisis de los textos de diversos tratados de la época.

En la edición de la música de Juan Blas, Luis Robledo, partiendo del análisis que someramente hemos expuesto, ha realizado una partitura en la que se respetan los valores originales y se alterna entre el ternario perfecto e imperfecto según convenga a la dicción del texto; la ausencia de barras de compás y ligaduras de prolongación, así como la adecuación del texto en los pasajes ennegrecidos, ofrecen una aproximación al lenguaje musical del siglo XVII, que con seguridad lleva implícita una expresividad sonora bien diferente de la que producimos con nuestras partituras actuales.

Otra obra de gran interés por ser contemporánea a las *Danzas*, lo constituye *El Cancionero de La Sablonara*. La editora Judith Etzion analizó la notación y concluyó que para esta colección, había de reducir la mínima transcribiéndola como negra, sin barras de compás, debido a que el

2261 Luis Robledo Estaire: Juan Blas de Castro... (1989) pág. 97.

carácter rítmico pivota sobre la breve²²⁶². A pesar de ello, Etzion evita transcribir en compases de 6/4 3/2, —tres semibreves ennegrecidas y seis mínimas blancas—, optando por utilizar seis M=seis negras en pentagrama sin barrar e indicación de compás C3 en la transcripción.

En nuestra edición de las *Danzas del Corpus* de Juan Bautista Comes, proponemos la solución clásica de tomar C3=3/2 y C3=3/1, es decir, sin reducción de valores, ya que en esta obra se visualiza fácilmente el cambio de proporción merced a los ennegrecimientos de series de cuatro o más valores, que en algunas secciones alcanzan un número mucho mayor, como se observa en la transcripción; en cualquier caso, pensamos que la colocación de barras de compás discontinuas, facilitan la visión global del devenir melódico.

7.3.1.6 Características de los compases C3 y C3 en la música de las *Danzas*. Ennegrecimiento, *hemiolia* y ligaduras

Enumeraremos aquí las características de la notación en los compases C3 y C3, en lo referente a ennegrecimientos y su funcionalidad general de la obra. Los once cuadernos del siglo XVII, A-B-C-D, ofrecen con algunas diferencias que se deben a errores del copista, los mismos valores ennegrecidos en cada sección.

Hemos utilizado los Ms B en todas aquellas voces que se conservan —altos de coro 1 y dos en el altar, alto de coro 1 en el claustro, tenor de coro 2 y bajo en el altar, y tenor de coro 2 en el claustro— utilizando el Ms A para el resto, a excepción del tenor de coro 1 en el claustro, pues solo se conserva el Ms C para esta voz. Los Ms de Orgambide A y B, que hemos utilizado para sustituir la falta de los otros cinco cuadernos²²⁶³ —tiples 1 de coros I y II en altar y claustro, así como tenor de coro 1 en el altar.

La preferencia por los Ms B es debida a que no contienen prácticamente ningún error de copia, tanto en notas como en ennegrecimientos; de hecho, son estos Ms los que nos han dado la pauta para solucionar algunas pocas ocasiones en que los MS presentaban la falta de ennegrecimiento en secciones donde es evidente que deben llevarlos. Añadamos que también los textos presentan la escritura más correcta, sin valencianismos, en los Ms B.

2262 El Cancionero de La Sablonara. Edición crítica, introducción y notas por Judith Etzion (London: Tamesis Books, 1996) pág. Clxviii.

2263 Véase Cuadro 1 de este capítulo

Ya hemos enumerado en el apartado anterior las indicaciones de compás utilizadas. En lo referente al ennegrecimiento de valores, los manuscritos del XVII presentan las siguientes características generales:

- No hay valores ennegrecidos en las secciones escritas en compás C.
- Tres secciones escritas en C3 adolecen de valores ennegrecidos. El resto los presentan de manera generalizada.
- Solo una copla y su responsión, escritas en C3, presentan unos pocos ennegrecimientos. Las otras dos secciones en este compás, adolecen de ellos.
- Los ennegrecimientos tienen dos funciones en los Ms del siglo XVII. Si afectan a dos valores:
 1. Ennegrecer M y Sb para imperfeccionar la Sb al objeto de preparar una cláusula o acompañar la que realiza otra voz.
 2. Ennegrecer M y Sb para imperfeccionar la Sb al objeto de acompañar otras voces con ennegrecimientos que llevan a un cambio de proporción.
- Si afecta a un conjunto de valores, suele evidenciar un cambio de proporción. En muchas ocasiones se ennegrecen tres o cuatro Sb, pero hay secciones casi por completo ennegrecidas.
- En algunos casos, tras un silencio hay Sb ennegrecida y con punto para ser perfeccionada.
- Las M acompañan a las B y Sb ennegreciéndose, pero no pierden valor.

7.3.1.7 La ligadura

Otro signo al que debemos hacer referencia son las ligaduras de semibreves ennegrecidas, que aparecen ocasionalmente en la música de Comes, siempre en cláusulas:



La foto de la figura es la ligadura que aparece en los manuscritos de las Danzas. Representa dos semibreves merced a la plica ascendente de la que penden los dos valores. Cada semibreve equivale en compás de C3 a una redonda con puntillo: en este caso, al aparecer ennegrecida perderá un tiempo, resultando una redonda en la notación actual.

Hay que indicar no obstante, que en dos ocasiones aparece esta ligadura sin ennegrecer: se trata de la primera sección del *Inicio de las Danzas en el altar*, en los com. 23-24 del contralto, y en tonada a 4 de la primera estación en el claustro, com. 18-19 del tenor.

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

7.3.1.8 Presencia de ennegrecimientos en los manuscritos de Pedro Martínez de Orgambide

Son dos las características que difieren de los ennegrecimientos de los Ms del siglo XVII:

- En muchas ocasiones no se ennegrecen las M que rodean una Sb ennegrecida.
- Hay corcheas blancas.

Por ello, se observará en la transcripción que, cuando se han utilizado las partes de tiple I de coros I y II de estos manuscritos, así como el tenor 1 en las danzas en el altar, no coinciden los signos de ennegrecimiento aunque se trate de secciones homófonas, con las partes de tiple II y alto.

7.3.2 Ámbito melódico de las voces, claves y transposición de las mismas: los tonos de las Danzas

El plan tonal de las *Danzas del Corpus* fue estructurado por Juan Bautista Comes teniendo en cuenta que las *Danzas* comenzaban y finalizaban frente al altar, mientras que el resto tenía lugar en cada una de las esquinas del claustro durante la procesión. Pensamos que ciertas diferencias de carácter entre la música compuesta para ser interpretada en la iglesia o en el claustro, se plasma en la utilización de claves bajas naturales en la primera, y claves altas —que deben ser transportadas una cuarta descendente al momento de la lectura—, en el segundo. Además, hemos de recordar que en el interior de la iglesia había órgano acompañante, mientras que en el claustro había ministriles²²⁶⁴.

Los conjuntos de claves bajas o naturales y altas eran comunes en la práctica musical ya durante la segunda mitad del siglo XVI, y facilitaban la adecuación tonal a diferentes tesituras, en un momento de intensa experimentación sonora, en que las diferentes familias instrumentales —e incluso entre diferentes constructores de instrumentos—, presentaban afinaciones diversas. Estas son las claves naturales y las altas que se manejaban:

Claves naturales

Cantus: clave de do en primera línea.

Altus: clave de do en tercera línea.

Tenor: clave de do en cuarta línea.

Bassus: clave de fa en cuarta línea.

Claves altas

Cantus: clave de sol en segunda línea.

Altus: clave de do en segunda línea. (Circunstancialmente en primera)

Tenor: clave de do en tercera línea.

2264 Tanto el arpa como otros posibles instrumentos de cuerda, no están presentes hasta 1660.

Bassus: clave de do en cuarta o de fa en tercera línea.

Es evidente que siempre que recuperemos música de este periodo nos encontraremos con tesituras de difícil ajuste con las extensiones vocales actuales: los tenores resultan en ocasiones demasiado graves, y también las voces de contralto y soprano, en la actualidad femeninas, son también demasiado graves: ello es lógico, pues se trataba de agrupaciones vocales formadas por tenores ligeros o tenores jóvenes para las voces de contralto, y niños o falsetistas para las de soprano. Por lo que respecta a las voces de tenor, resultan también excesivamente graves para los cantantes modernos debido a que en aquella época la tesitura se correspondía con lo que actualmente sería considerado prácticamente una voz de barítono.

7.3.2.1 Ámbito melódico de las voces

En este estudio ofrecemos una edición académica de las *Danzas*, que si bien sirve para la realización de propuestas adecuadas a la interpretación, evita proponer soluciones a los problemas de extensión de las voces y a las secciones que —al haber sido omitidas por Orgambide—, no cuentan con todos los manuscritos para ser transcritas. Véanse primeramente las extensiones de las voces en cada sección de las *Danzas*, incluyendo el transporte final:

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Cuadro 3

Cuadro 3. Extensión de las voces- Coro 1	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1
Danzas Altar. Claves naturales	do4-fa5	do4-re5	fa3-la4	sib2-fa4
Extensión de las voces- Coro 2	Ti 2	A 2	Tn 2	B
Danzas Altar. Claves naturales	do4-re5	fa3-sol4	do3-fa4	fa2-sib3
Extensión de las voces- Coro1	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1
Danzas claustro. Claves altas	fa4-la5	fa4-la5	do4-re5	fa3-la4
Descenso de 4ª	<i>do4-mi5</i>	<i>do4-mi5</i>	<i>sol3-la4</i>	<i>do3-mi4</i>
Extensión de las voces- Coro 2	Ti 2	A 2	Tn 2	B
Danzas claustro. Claves altas	fa4-la5	sib3-re5	fa3-la4	sib2-re4
Descenso de 4ª	<i>do4-mi5</i>	<i>fa3-la4</i>	<i>do3-mi4</i>	<i>fa2-la3</i>
Descenso de 5ª (1ª E)	<i>si3-re5</i>	<i>mi3-sol4</i>	<i>si2-re4</i>	<i>mi2-sol3</i>
Extensión máxima de las voces según Praetorius, 1619	Ti	A	Tn	B
	Si3-Sol5	Mi3-Sib4	Si3-Fa4	fa2-re4

7.3.2.2 Claves: transposición y tonos

Para analizar las características de las claves, extensiones vocales y tonos, hemos elaborado el cuadro 4, que ofrece la siguiente información:

- Claves de cada voz y coro en cada sección de las *Danzas*, quedando en blanco las que no conservan manuscrito.
- Extensión vocal del tiple 1 para cada sección, aunque hemos incluido arriba un cuadro con todas las extensiones en altar y claustro, así como el transporte donde corresponda.
- En números romanos se indica el tono según el criterio propuesto por Pedro Cerone²²⁶⁵, y le sigue una T si es transportado de origen. Si le sigue una N, se trata de un tono natural de origen.
- En la misma casilla indicamos si la clave de llegada tras la transposición, corresponde a la prescrita por Cerone, de la siguiente manera:
 - Ce Nat = *Cerone clave natural*. Obsérvese que todas las casillas lo indican, lo que significa que las claves final —caso de haber partido de clave alta —, u original, coinciden con las de Cerone en todos los casos.
- La nota final del tono: si se partía de clave alta, se observarán dos notas. La primera es la *Final* del tono alto y tras la barra, se encuentra la *Final* del tono transportado [Fa/Do].
- Cláusulas de los tonos empleadas en cada sección.

Cuadro 4: explicación

1. Inicio frente al altar:

- Claves bajas o naturales, salvo la de contralto, que es alta. Tono XII²²⁶⁶, transportado a la 5ª descendente: nota final natural Do, que baja a Fa.
- Para este tono transportado, Cerone prescribe claves naturales o bajas, como hizo Comes.
- Ámbito melódico del Tiple 1 reducido y extensión de poca amplitud, de octava.

2. Primera estación en el claustro:

- Claves altas: la de contralto en la tonada a 4, es clave de tiple. Tono XII, natural (Do) en claves altas. Por coherencia tonal, dado que Cerone indica que el tono XII transporta a la quinta descendente, hemos transportado descendiendo una quinta y quedará en Fa con claves naturales.
- Ámbito melódico del Tiple 1 reducido y extensión de poca amplitud, una novena.

2265 Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música Theórica y práctica... repartido en XXII Libros*. (Nápoles: J.B. Gargano y L. Nucci, 1613) Libro XVI cap. XVIII pág. 876.

2266 *Ibid.* Tono XII, págs 906-907. En cuanto al transporte del tono XII, pág. 912.

3. Segunda estación en el claustro:

- Claves altas: la de contralto en la responsión a 6 y la tonada a 4, es clave de tiple. Tono XI²²⁶⁷ (Do), transportado a clave alta (Fa). Al bajar clave queda como prescribe Cerone, Do en claves naturales.
- Ámbito melódico del Tiple 1, una décima.

4. Tercera estación en el claustro:

- Claves altas: la de contralto en la responsión a 6 y la tonada a 4, es clave de tiple. Tono XI (Do), transportado a clave alta (Fa). Al bajar clave queda como prescribe Cerone, Do en claves naturales.
- Ámbito melódico del Tiple 1, una décima.

5. Cuarta estación en el claustro:

- Claves altas. Tono XI (Do), transportado a clave alta (Fa). Al bajar clave queda como prescribe Cerone, Do en claves naturales.
- Ámbito melódico del Tiple 1, una novena.

6. Vuelta al altar:

- Claves naturales o bajas. Secciones 1 a 4: Tono II²²⁶⁸ (Re) transportado a la 4ª ascendente (Sol). Claves bajas como prescribe Cerone. Secciones 5 y 6. Tonada a solo y responsión a 8: Tono XII (Do) transportado a la 5ª descendente (Fa) y claves naturales como prescribe Cerone.
- Extensión de la voz de tiple, muy estrecha: una sexta. (En realidad solo se conserva una sección, *Ya que baylado habéis*).

2267 Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro...* (1613) Libro XVI, cap. XVIII, Tono XI, págs. 903-904-905. En cuanto al transporte del tono XI, pág. 911.

2268 *Ibíd.* Tono II cap. X, pág. 885-886. En cuanto al transporte del tono II, cap. XX pág. 908-909.

Cuadro 4

Cuadro 4. Inicio-Altar. Claves naturales	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	Clausulas según tono final
Dame la mano zagal a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª					Re4-Re5	XII T.Fa Ce Nat	Fa	Tono XII transpor- tado, Fa: Final: Ffaut (Fa-mi-Fa) // Intermedia: Csolffaut (Do- Si-Do) // De paso: Alamire (La-Sol-La), Bfabemi (Sib-La-Sib), Gsolreut (Sol- Fa#-Sol)
Que es la cifra y caudal a 4		Do 1ª	Do 2ª						Desaparecido	XII T.Fa?	Fa?	
Ya de hoy...cavalleros a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª	Secciones a 4				Re4-Re5	XII T.Fa Ce Nat	Fa	
Ya de hoy...cordero a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª						XII T.Fa Ce Nat	Fa	
Y por aqueste favor a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª						XII T.Fa Ce Nat	Fa	
Ho ho, toro, ho 8	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª	Do 1ª	Do 3ª	Do 4ª	Fa 4ª		XII T.Fa Ce Nat	Fa	
Servirãle de rejón a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 2ª	Do 4ª						XII T.Fa Ce Nat	Fa	
Primera estación-Claustro. Claves altas	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	
Tonada a solo tiple									Desaparecido	BAJA 5ª	SemicDo	
Responsión a 6	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª			Do 3ª	Do 4ª	Do4-Do5	XII N.Fa Ce Nat	Do/Fa	
Tonada a 4	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª					Do4-Do5	XII N.Fa Ce Nat	Do/Fa	
Responsión a 8	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Do 4ª	Do4-Re5	XII N.Fa Ce Nat		
Segunda estación-Claus- tro. Claves altas	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	Tono XI Ver página siguiente
Tonada a solo tiple									Desaparecido	XI T.Do Ce Nat		
Responsión a 6			Do 1ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Do4-Re5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Tonada a 4	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 1ª	Do 3ª					Do4-Mi5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Responsión a 8	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Re4-Mi5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	

Cuadro 4. Tercera estación-Claustro. Claves altas	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	Tono XI Do: Final: Csolfaut (Do-Si-Do) // Intermedia: Gsolreut (Sol-Fa#-Sol) // De paso: Elamire (Mi-Re-Mi), Ffaut (Fa-Mi-Fa), Dlasolre (Re-Do#-Re)
Tonada a solo tiple									Desaparecido			
Responsión a 6			Do 1ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Do4-Re5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Tonada a 4	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 1ª	Do 3ª					Do4-Re5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Responsión a 8	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Fa4-Mi5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Cuarta estación-Claustro. Claves altas	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	
Tonada a solo tiple									Desaparecido			
Responsión a 6		Sol 2ª	Do 2ª		Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Do4-Re5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Tonada a 4	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª					Re4-Mi5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Responsión a 8	Sol 2ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Sol 2ª	Do 2ª	Do 3ª	Fa 3ª	Fa4-Mi5	XI T.Do Ce Nat	Fa/Do	
Vuelta-Altar. Claves naturales	Ti 1-I	Ti 1-II	A 1	Tn 1	Ti 2	A 2	Tn 2	B	Extensión tiple	Tono y su clave según Cerone	Final	
Llegat corderillos a 4		Do 1ª	Do 3ª						Desaparecido	II T.Sol Ce Nat	Sol	Tono II transportado Sol: Final: Gsolreut (Sol-Fa#-Sol) // Intermedia: Re-Do#-Re // De paso: Sib-La-Sib, Fa-Mi-Fa
Llegat corderillos a 8		Do 1ª	Do 3ª			Do 3ª	Do 4ª	Fa 4ª	Desaparecido	II T.Sol Ce Nat	Sol	
Llegat sin recelo a 4		Do 1ª	Do 3ª						Desaparecido	II T.Sol Ce Nat	Sol	
Ya que baylado havéis a 4	Do 1ª	Do 1ª	Do 3ª	Do 4ª					Fa4-Re5	II T.Sol Ce Nat	Sol	
Viva, viva el Mayoral solo			Do 3ª						AltoF3-F4	XII.Fa Ce Nat	Fa	Tono XII transportado como en Inicio-Altar
Viva, viva el Mayoral a 8	Do 1ª	Do 1ª	Do 3ª	Do 4ª	Do 1ª	Do 3ª	Do 4ª	Fa 4ª	Sol4-Mi5	XII.Fa Ce Nat	Fa	

7.4 Análisis musical de las *Danzas*: forma, tonos y cláusulas. Acordes de dominante. Acordes sobre cláusulas. Modulación

En esta sección analizaremos el contenido referente a la forma musical, textura y armonía. Para una visión global de la obra, presentamos el texto analizado, forma y análisis musical y asunto de cada sección en los cuadros 5-6-7, que se encuentran al final de este capítulo. Antes de comenzar, es necesario enumerar aquí la terminología empleada en el cuadro y explicar cómo se ha representado:

- La musicalización de cada sección está configurada en gran medida por el sentido del texto. Hemos nombrado con letras mayúsculas cada parte de cada una de las secciones de las danzas. (A-B-C/A-A' etc.)
- Para la textura, hemos diferenciado si esta es homófona, contrapuntística y dentro del contrapunto, si este es imitativo, representándolo como sigue:
 - Homofonía: Ho.
 - Contrapunto: Ctpt.
 - Imitativo: Imi.
- Hemos indicado el número de los compases para cada sección analizada de la siguiente manera:
 - Compases: Com. y seguidamente el número del primer y último compás.
- Hemos indicado las cláusulas y su función de la siguiente manera:
 - Cláusula: Cl. Las hemos escrito entre *claudator* para distinguir las de acordes y cadencias
 - Final: la palabra completa o F
 - Intermedia: la palabra completa o Interm.
 - De paso: la palabra completa.
 - En las ocasiones en que por modulación aparecen cláusulas ajenas al tono, hemos indicado *Cl. Ajena*
- Acorde: AC
- Mayor: M y menor: m
- Hemos indicado las cadencias perfectas, imperfectas, plagales y las semicadencias: Perf. Imperf. Plag. Semicad.

Con estas indicaciones, pasamos a analizar la música sección por sección. Se puede consultar el cuadro correspondiente, que se indica al inicio:

7.4.1 Inicio de las Danzas en el presbiterio bajo, frente al altar.

Tono XII transportado a Fa en toda la sección. Cuadro 5²²⁶⁹

Dame la mano zagal a 4. Compás C3

Esta pequeña introducción a modo de saludo, consta de tres secciones diferenciadas, siendo A y C homófonas y la central B, imitativa. Cierra la sección A con una semicadencia preparada por una Cl. intermedia [Do-Si-Do]. La sección central imitativa imprime el movimiento que corresponde al texto, “canta y baila en la presencia...” y en su parte central, Com. 15-17 refuerza el sentido del texto mediante una Cl. de paso [Re-Do#-Re] que resuelve en Re en tres voces, dejando el Alto en silencio un tiempo, para retomar desde un La.

En el Com. 23 observamos que se alcanza, pasando por el área de Sol m, AC Mib-Sol-Sib, IV grado de Sib (IV^{IV}) que pasando por Fa M viene a resolver en el Com. 25 en Sib M, con un cambio de disposición en el acorde de la cláusula [Sib-La-Sib] —*de paso* en el tono de Fa, pero Final si consideramos este pasaje una modulación a Sib —, para evitar quintas paralelas y descubiertas.

En el Com. 25 entramos en la sección final C, que realza el texto “aqueste pan celestial” mediante la textura homófona. Una Cl. Final [Fa-Mi-Fa] en los Com. 26-27 prepara para la cadencia perfecta final. Obsérvense que en esta sección, los Ms Orgambide ennegrecen la Sb que forma síncope, mientras que los Ms del XVII no lo hacen.

Aunque la tonada viene siempre seguida de una responsión, esta pieza de inicio a cuatro voces presenta las características de una tonada: un número simétrico de compases, treinta y dos, alternancia entre secciones homófonas e imitativas, y sobre todo un carácter elegante merced al compás ternario que utiliza para introducir la primera danza y a sus intérpretes.

Que es la cifra y el caudal a 4. Compás C

Esta sección no fue copiada por Orgambide, por lo que solamente se conservan dos voces. La función de esta sección es la de introducir la idea de la Eucaristía como alimento de los fieles. Su carácter es dinámico y teatral, con una duración de sólo trece compases, que transcurren sin variación en textura homófona y ritmo de corcheas.

De nuevo sin interrupción, continúan las *Danzas* con dos secciones separadas en el manuscrito por una línea negra, aunque ambas forman un todo estructural que se puede describir así:

Ya de hoy más todos los hombres son cavalleros a 4. Compás C

Esta sección comparte estribillo idéntico con la copla que sigue. Ya hemos visto que este a 4, la siguiente copla *Ya de hoy más por el cordero* a 4, forman parte de un todo en lo referente al verso y al tema.

Desde el punto de vista musical, es completamente homófona, arrancando desde Re m hacia la primera semicadencia con Cl. Intermedia [Do-Si²²⁷⁰-Do] en Com. 6-7. En el Com. 8 retoma

2269 Los cuadros 5-6-7, se encuentran al final del capítulo.

2270 Siempre que indiquemos Si, nos referimos a Si natural.

el tema sobre el 4º grado Do, y tras una cesura en La m — compás 11—, progresa hacia una nueva semicadencia con Cl. Intermedia en Com. 17-18 a Do M, utilizando de nuevo el acorde Mib-Sol-Sib en Com. 14, que funciona aquí como IV de Sib, a su vez IV de Fa (IV^{IV}), acorde que se alcanza en Com.16.

Finaliza con la repetición de los compases 8 a 17 entre los Com. 19-27, pero con cadencia perfecta, preparada con un acorde IV de IV Mib-Sol-Sib en Com. 25 (IV^{IV}) para finalizar en el tono principal Fa, que se alcanza mediante la Cl. Final correspondiente [Fa-Mi-Fa] Esta secuencia de acordes de 4º grado imprime característico colorido a la danza.

Ya de hoy más por el cordero a4. Compás C

Esta copla mantiene el uso del IV de Sib —Mib-Sol-Sib — ya en el compás 2, dirigiéndose a la primera cesura sobre Sib-Sib-Re-Sib en Com.5. Le sigue una cadencia perfecta IV-V-I en Com. 8-9 y *vuelta* sobre “con bien eterno”, pues los Com. 10-11 son idénticos a 6-7 de la copla anterior *Ya de hoy más todos*, sobre “son cavalleros”. Le sigue el estribillo idéntico a la copla anterior en el compás 12 hasta la cadencia perfecta final.

Y por aqueste favor a 4. Compás C3

Esta sección, totalmente homófona, es otro nexo de una acción a otra y no se danzaba. En el compás 6 encontramos un acorde de I, Fa, invertido a la sexta, que da paso al II, Sol, también invertido a la sexta, que descansa en La m y se dirige a través de una sección en Do con Cl. Intermedia [Do-Si-Do] sobre Sol V de Do en Com. 10-11, hacia una sección modulante entre los Com. 14-19, con una Cl. [Re-Do#-Re] sobre La en el tenor a Re m, para pasar en Com. 18-19 a otra [Sol-Fa#-Sol] sobre Re en el tenor que resuelve en Sol m: esta sección, cantada sobre el texto “que un bravo toro corramos y este sea Lucifer”, es el punto culminante, tras la que se inicia la vuelta al tono principal mediante una Cl. Final [Fa-Mi-Fa] y cadencia perfecta en el Com. 26.

Ho ho ho, toro ho, responsión a 8. Compás C3

De nuevo se produce una pausa simple, y comienza la responsión *Ho ho ho, toro ho* con la que finaliza el inicio de las *Danzas* en el altar. Su estructura, a ocho voces en dos coros, representa el punto culminante de la primera parte de las *Danzas*. Escrita en compás ternario, su textura es contrapuntística imitativa, y en el devenir de las voces se combinan elementos del texto que aluden a Jesús, al fiel y a Lucifer, nombrado en la copla precedente y que ha tomado la forma de un toro bravo.

Podemos destacar además de la brillantez del carácter de esta responsión, el ritmo trepidante reforzado por las constantes imitaciones y los juegos de preguntas y respuestas, gracias a una ingeniosa colocación y repetición del verso. Además, es interesante destacar los ingenuos elementos retóricos: el reiterativo *hó, hó* para lidiar el toro, contestado en dos ocasiones por un *mú, mú* en la voz de bajo.

Esta sección a dos coros es de factura imitativa:

- Entrada de Ti I y Ti II del coro 1 alternando con Ti y A del coro 2 Com. 1-7
- Contrapunto Com. 7-20. Combina contrapuntísticamente voces con hemiolias y voces sin ellas. El bajo despliega aquí su carácter de refuerzo rítmico.
- A partir del Com. 19 alternan cuatro voces contra cuatro voces —dos de cada coro—, mientras el bajo sigue progresando fundamentalmente con cuartas y quintas.
- En el Com. 23 Cl. Intermedia [Do-Si-Do] de contralto que da paso de nuevo a Mib-Sib-Mib-Sol, IV grado de Sib en Com. 26 (IV^{IV}), para pasar a Sib IV grado de Fa a dicha Final en Com. 29, sobre “que ya el bravo toro brama”. A partir de aquí y hasta el final, los tenores de ambos coros cantan exactamente lo mismo.
- A partir de Com. 28, “Jesús” es cantado en valores largos, pasando los dos coros a repetir “toro ho”.
- Entre Com. 44-58 “pues Dios al hombre le dio”, sobre el bajo se alternan tres voces del coro 1 contra las cuatro restantes, para volver a “toro ho, no le he miedo yo” en contrapunto imitativo desde Com. 63 hasta la cadencia perfecta final con Cl. final en contralto I.

La sonoridad mayor se deja oír claramente en esta sección, pero pese a ello son muchos los elementos que dan mayor peso al carácter modal de los tonos XI y XII. La melodía presentada por el tiple en el compás 1—do-la-do-fa-sol-la-la-si-do-fa— es uno de los rasgos que, paradójicamente, contribuye a desdibujar el sentido de tonalidad mayor que percibimos.

***Servirále de rejón* a 4**

De carácter similar a las coplas anteriores, su ritmo característico de dos corcheas y dos Sm que descansa sobre tres M progresa en el tono principal a través de Cl. Intermedia [Do-Si-Do] en Com. 6-7 y 13-14. En Com. 16-17 la Cl. [Sol-Fa#-Sol] cierra en Sol m y da paso a una sección imitativa sobre “diciendo todos cual yo” hasta Cl. Final en contralto Com. 24 y cadencia perfecta. El tenor realiza la función de bajete. Al finalizar, se repite *Ho ho ho, toro ho*.

7.4.2 Estaciones en el claustro. Cuadro 6

Las cuatro estaciones comparten la siguiente forma y características:

- Una tonada a solo para tiple, cuyos manuscritos no se conservan.
- Una responsión a 6 de factura imitativa.
- Una tonada a 4 que suele alternar pasajes homófonos e imitativos.
- Una responsión a 8 de las mismas características con secciones de oposición entre ambos coros.

7.4.2.1 Primera estación. Tono XII transportado, Fa

Venit mortales venit: tonada a solo desaparecida y responsión a 6. Compás C3.

Voces: Coro1- Tenor y bajo de coro 2.

En esta primera estación, los cantantes invitan a la eucaristía con el texto *venid, mortales venid, venid, mortales comed*. La textura es contrapuntística, y la entrada de las voces es interesante, encontrando de nuevo el IV grado de Sib (IV^{IV}) —a su vez IV grado de Fa, tono principal—, formando diversos acordes en Com. 19-28-45-58:

- Tiple I y tenor de coro 1, a distancia de octava, el mismo diseño melódico de 7 compases que continúa después su desarrollo.
- Tiple II y alto (de coro 1) a distancia de quinta, comparten un motivo melódico de cuatro compases para seguir después independientes.
- Tenor y bajo de coro 2, a distancia de quinta, con el mismo motivo melódico que han presentado el tiple II y el alto de coro 1.

El orden de entrada de las voces es el siguiente:

- Tiple I de coro 1 en el compás 1.
- Tiple II y alto de coro 1 juntos en el compás 2, con el diseño descrito arriba.
- Tenor I de coro 1 en el compás 5, con el diseño idéntico al del tiple I.
- Tenor de coro 2 y bajo, juntos en el compás 6, con el motivo melódico descrito arriba, que es el mismo que han realizado el tiple I y el tenor del coro 1.

Toda la responsión es imitativa siendo el texto el que marca la musicalización: Cl. Intermedia [Do-Si-Do] en *comed*.

- Sección con amplio ennegrecimiento sobre “carne por vos dada”.
- Cl. Final [Fa-Mi-Fa] sobre “derramada”, Com. 40-41-42-43.
- Sigue “con sed divina” pasando desde AC Fa en com. 44 a Mib, VII rebajado de Fa, pasando por Re m a Do como V y cierra *beved* en Fa con Cl. Final en Ti II, com. 48.
- Desde aquí a Cl. Intermedia [Do-Si-Do] en contralto sobre acorde Sol, V de Do, Com. 54.
- Sigue en Do y modula mediante Cl. ajena al tono [Sol-Fa#-Sol] AC Sol M, Com. 60-61-62.
- Frase final “con sed divina bebed” con largos ennegrecimientos de valores en contralto y tenor de coro 2 entre Com. 64-70, homófona en Do con Cl. Intermedia [Do-Si-Do] a semicadencia final.

Pues que tanto bien tenemos: tonada a 4 y responsión a 8. Compás C3.

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Se distinguen tres secciones:

- A-Homófona. Com. 1-10, “Pues que tanto bien tenemos”, Cl. Intermedia [Do-Si-Do].
- B-Imitativa. Com. 11-29 en “cantaremos, baylaremos” y Cl. Final [Fa-Mi-Fa].
- C- Homófona. Compases 29-42 en “y diremos” con ennegrecimiento de figuras. Paso de IV^{IV}-IV-I, AC Mib a Sib y a Fa, entre com. 32-34 y de nuevo desde AC Sib en com. 35-36 se repite en com. 38, a Cl. Final [Fa-Mi-Fa].

Responsión a 8: el final de la estación gana majestuosidad con el desarrollo policoral de la propuesta musical anterior. Al igual que en la tonada a 4, el tema es presentado en textura homófona por los dos coros alternativamente, tras lo cual ambos se unen al final del compás 10.

Tras esta introducción comienza el desarrollo contrapuntístico, en el que caben destacar las entradas imitativas del segundo coro. La primera, en orden ascendente de grave a agudo, tiene lugar en Com.15. La segunda, en orden descendente de agudo a grave tiene lugar a partir del Com. 21.

Mientras el coro 2 hace esto, el coro 1 discurre en contrapunto libre hasta el compás 32, en que ambos coros vuelven a encontrarse para la sección final homófona. También en estas secciones, a 8, aparece el acorde de IV grado de Sib, es decir, IV de IV, (IV^{IV}).

7.4.2.2 Segunda estación. Tono XI Do.

Hombres, qué más bien queréis: tonada a solo desaparecida y responsión a 6. Compás C.

Voces: Contralto y tenor de 1-Coro 2.

Nos encontramos ante una estructura fugada: la entrada en imitación de las voces a distancia de quinta no impide la comprensión del texto ni oscurece el carácter del contexto musical.

Esta misma técnica sirve para presentar los tres temas subsiguientes, uno para cada sección del texto. Tenemos pues, cuatro motivos imitativos:

Hombres que más bien queréis

Pues a Dios entero y todo

Por este divino modo

En un bocado coméis

Otra particularidad que cabe destacar es la distribución de voces para los dos últimos versos: así como los dos primeros son presentados por las seis voces, el tercero y el cuarto aparecen en imitación de la siguiente manera:

Por este divino modo: alto de coro 2, alto de coro 1 y bajo, a partir del compás 20.

En un bocado coméis: tenor de coro 1, tiple de coro 2 y tenor de coro 2, comienza un compás después de la aparición del tema 3, “por este divino modo”.

Se distinguen tres secciones:

- A-Imitativa. Com. 1-9 y Semicadencia en Sol en Com. 11.
- B- Imitativa. Com. 9-20. Proceso cadencial en los compases 15-20. Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en Com. 17-18. Com. 20-28 sobre “divino modo” y Cl. Final [Do-Si-Do] en Com. 27-28 tenor.
- C- Imitativa. Com. 29-38: procede desde AC Sol M preparado por su V (V^V) en 35 a cadencia plagal IV-I.

Pues que Dios se hizo Pan: tonada a 4 y responsión a 8. Compás C3 y C3.

Se distinguen tres secciones:

- A- Homófona. Com. 1-7 Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol].
- B-Contrapuntística, en “sin duda...”. Compases 9-24 Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en Com. 12. Com. 25-29 Tiple 2-Alto-Tenor en homofonía y el Tiple 1 se mueve contrapuntísticamente hacia la Cl. Final [Do-Si-Do] en compases 30-31.
- C-C3. Homófona. Compases 31-43: Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en 31-32. Semicadencia en 34-35. Cl. de paso [La-Sol#-La] en 40-41. Desde el primer acorde Do M Com. 34, pasa a Sol M en para resolver en Do. Transcurre en el área tonal de Do hasta Com. 37, para realizar una Cl. de paso [La-Sol#-La] en Com. 40-41 que marca el inicio de la cadencia final VI-IV-V-I.

Responsión a 8: como siempre, basada en el tema de la tonada a 4, procede a presentar el primer tema, *Pues que Dios se hizo pan*, en textura homófona, para después utilizar el contrapunto imitativo en la sección del texto que dice “sin duda los hombres le comerán y le dirán”, en un desarrollo de grandes dimensiones. Como en la tonada a 4, acaba esta responsión con el cambio a compás C3, que preserva una textura estrictamente homófona, en la que los dos coros realizan un juego de propuesta y respuesta sobre el texto “le comerán y le dirán” modulante como en el a 4, con la particularidad de encontrar una modulación al área de Fa mediante un acorde de IV grado, Sib M en Com. 69.

7.4.2.3 Tercera estación. Tono XI Do

No tenéis de qué tener cuydado: tonada a solo desaparecida y responsión a 6. Compás C.

Voces: Contralto y tenor de 1-Coro 2.

Esta sección, como los otros dos a 6 precedentes, presenta el primer tema en imitación entre las distintas voces, propicio —de colorido melódico que fluctúa ente lo *modal* y lo *tonal*—, para la elaboración contrapuntística.

Se distinguen dos secciones:

- A-Imitativa. Com. 1-13: Cláusula de paso [Fa-Mi-Fa] en 3-4. Cl. Final [Do-Si-Do] en 4-5. Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en 9-10 (Fa#sobre La-Do). Este AC hace de Dominante

del siguiente, Sol, que desciende a Fa natural sobre Sol-Re (V7) —encontramos que el Fa# hace tritono con el tenor de segundo coro y el alto de primer coro— resolviendo en AC La6 para finalmente alcanzar una Semicadencia en compás 14, con la quinta del AC en el bajo.

- B-Imitativa. Com. 14-33: Sm “pues tiniendo” vs Sb-M “tenéis también de comer”. Tres Cl. Finales en “de comer”. Cadencia perfecta final.

O, qué mesa: tonada a 4 y responsión a 8. Compás C3.

Diríase que Comes trató en esta estación de animar la acción de las *Danzas* en el claustro, otorgando en toda la sección una gran importancia al desarrollo rítmico de la melodía, con el fin de que esta sirva a la expresividad del texto. La primera frase, *O, que mesa, o que comida* contiene en sí misma toda la expresividad del movimiento: abre con B-Sb ennegrecidas, creando una sensación de movimiento suspendido, que toma impulso con las M del Com. 4. Toda la sección presenta largos ennegrecimientos de valores y una estricta textura homófona. En Com. 18 indicación *despacio*, para recuperar en el 26 con indicación *con ayre*.

Se distinguen cuatro secciones:

- A-Homófona. Com. 1-7: paso por Sib IV de Fa. El efecto es extraordinariamente expresivo, y ni siquiera llega a resolver en acorde de Fa M. Procede V-I en Com. 5 y cierra semicadencia en Com. 7 (Sol).
- A'- Homófona. Com. 8-17 Desde AC La m, Cl. de paso [La-Sol#-La] y AC Re M y semicadencia con Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] Com. 15-17.
- B- Homófona. Com. 19-25. Indica *despacio*. Melodía ascendente, Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] y semicadencia. En el Com. 22 el tiple II se mueve por grados conjuntos Mi-Fa-Sol —este Sol es el inicio de una Cl. [Sol-Fa#-Sol] —, sobre La en el tenor y Do-Re-Mi en el alto. Mientras, el tiple I (Ms Org.) da Do que llega a Com. 23, donde se encuentra en el segundo tiempo con el Fa# de la Cl. [Sol-Fa#-Sol] de tiple II-1, así como Do en alto y tenor. Se trata de un acorde sobre grado VII de Sol —es decir VII de V que hace función de dominante —, ya que nos encontramos en tono de Do. Además, se encuentra en disposición de 6, con La en el tenor. La cláusula resuelve correctamente la semicadencia sobre el acorde Sol M. La llegada a Do del contralto simultáneamente al Fa# de Tiple II, deja un sonoro tritono descubierto.
- C- Homófona. Com. 26-46. Indica *con ayre*. Repite texto “comamos, bebamos...” en: Do + Cláusula ajena [Re-Do#-Re] a Rem. Acorde Sib-Fa-Sib-Re para entrar en el área de Fa (IV). Cadencia perfecta con Cl. Final [Do-Si-Do].

Responsión a 8: de nuevo esta responsión es un desarrollo del tema de la tonada a 4, aunque en estilo policoral. Es notoria la insistencia de alternar el canto de *O* —una suerte de suspiro —, entre un coro y otro. Armónicamente, cabe resaltar la marcha de los compases 13-25: en progresión a través del tono de Fa, un coro canta *O, qué mesa*, y retoma el siguiente coro la misma frase desde la última sílaba de la del coro anterior, pasando a Sol m, Re m y finalmente

a Do con el bajo cantando La-Fa-Sol-Do en los compases 23-24-25. Este proceso se reproduce de manera similar entre el compás 54 y la cadencia final a Do con Cl. [Do-Si-Do].

7.4.2.4 Cuarta estación. Tono XI Do

Pues nos dexáis herederos: tonada a solo desaparecida y responsión a 6. Compás C y C3. Falta la parte de Tiple Coro 2

Voces: Tiple y contralto de coro 1-Coro 2.

Se distinguen tres secciones:

- A-Imitativa. Com. 1-11 “*Pues nos dexáis herederos*”, en estilo contrapuntístico, aunque en esta ocasión las imitaciones entre las voces se limitan a la notación rítmica. Semicadencia (Sol).
- B-Imitativa. Com. 11-21 sobre el verso “*de vuestra carne sagrada*”, es de factura contrapuntística imitativa pero Comes realiza las imitaciones de forma harto original: cada voz introduce la melodía sobre una nota del acorde de Sol y no en intervalo de octava, cuarta o quinta, como es común en el contrapunto imitativo estricto. En el compás 11, las voces de tiple I, la superior, y la de bajo, la inferior, entran juntos a distancia de tercera: el bajo comienza con Sol, y el tiple con Si. En el compás 13, el tenor de coro 2 responde con la misma melodía, como el bajo sobre la nota Sol. También en el compás 13, pero en el último tiempo, el alto de coro 2 realiza la melodía pero esta vez sobre la nota Re. Por lo tanto las entradas formarían el acorde de Sol: *sol-si-sol-re*. Ritmo Anacrúsico 3M-Sb y Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] a semicadencia (Sol).
- C-Homófona. C3. Com. 22-28: 3+3 voces en oposición y Cl. Final [Do-Si-Do]. Compases 28-42: ídem. Com. 42-57 marcha con Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol], de paso [Mi-Re-Mi] y Final [Do-Si-Do]. Para la presentación de este último verso, “*Hago promesa jurada de nunca más offenderos*”, se alternan tres y tres voces de las seis de ambos coros con textura homófona; desarrollo contrapuntístico en pequeños bloques sonoros que entonan dos versos simultáneamente. Recordemos que al cantar estos versos, los infantes hacían señal de juramento levantando el dedo.

Alma, ya no más pecar: tonada a 4 y responsión a 8. Compás C3 y C3.

Como ya hemos visto en la estación anterior, también esta tonada y su responsión abren con B-Sb ennegrecidas, creando una sensación de movimiento suspendido, aunque en esta ocasión, el movimiento se reinicia tras diez compases en los que tiple y alto responden a tiple I y tenor. Toda la sección presenta largos ennegrecimientos de valores y una estricta textura homófona.

Se distinguen cinco secciones en la tonada a 4:

- A- Homófona. Com. 1-10 “pecar” en Do y cierra “pecar” en Sib M preparado por un acorde de su dominante, Fa M.
- B- Homófona. Com. 11-19: marcha de Cl. Final [Do-Si-Do] en tiple I/ Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en tiple II/ de paso [Re-Do#-Re] en contralto a Re m —siendo el acorde con el que se inicia la Cl. un Sib M, IV de Fa —, aunque resuelve en Re m como hemos dicho/y ajena al tono [La-Sol#-La] en tiple I a La m, sonoridad de cadencia rota sobre VI.
- C- $\text{C}\text{3}$ Homófona. Com. 20-25: inicia en La m a Re m con Cl. Intermedia [Sol-Fa#-Sol] en acorde sobre el séptimo grado elevado, VII# Fa#, en disposición de 6ª que hace la función de dominante a Sol en Com. 22. En el mismo 22 realiza de nuevo acorde VII# Do# en disposición de 6ª que hace la función de dominante a Re m, para progresar a través del compás 24 de nuevo hacia el acorde VII# Fa# en disposición de 6ª que hace la función de dominante a Sol en Com. 25. Pese a estar elevada, este acorde sobre la sensible, no tiene la fuerza del de grado V.
- D- $\text{C}\text{3}$ Homófona. Com. 26-36. Desde Do a La m con acorde Sib —IV de Fa aunque no resuelve — en compás 29. A Re M con acordes Sol m-Sib M —II-IV de Fa — y Cl. de paso [Re-Do#-Re] en Com. 32-33. A Do M con acordes cadenciales en Sib M (IV^{IV})-Fa M-Sol M en Cl. Final [Do-Si-Do] Com. 36-37. Es decir, estamos en el tono Do pivotando en el tono de su cuarto grado, Fa sin llegar a resolver en él.
- E-C3. “Aquí viviendo y diciendo” Homófona. Com. 37-50: dos Cl. Intermedias [Sol-Fa#-Sol]. En la primera ocasión, Com. 40 se produce un acorde VII# Fa# en disposición de 6 que hace la función de dominante a Sol en 41. Vuelta a tono principal Do en Com. 44 y acorde V en Cl. Final [Do-Si-Do] contralto.

Responsión a 8: reproduce este esquema sin variaciones armónicas; el plan policoral de nuevo, es el de alternancia de los dos coros, encontrándose solamente en los últimos compases 73-80 hacia la cadencia perfecta final.

7.4.3 Vuelta de la procesión y danzas en el presbiterio bajo frente al altar. Cuadro 7

Llegat corderillos a 4 y responsión a 8. Tono II transportado a Sol. Compás C3

Llegat sin recelo a 4. Tono II transportado a Sol. Compás C3

Las tres primeras secciones —probablemente cantadas durante el tránsito de los asistentes en la iglesia para aposentarse, a la vuelta de la procesión —, fueron omitidas por Orgambide en su copia. Por esta razón, dado que están incompletas, nos remitimos a lo propuesto en el cuadro.

Es de interés observar que las tres secciones musicales se corresponden con una sola composición poética, cuyo estribillo *que para vosotros/sembrado se ha*, presenta idéntica musicalización en las coplas a 4 y algo diferente en la responsión a 8 central; aunque la ausencia de los dos tiples primeros y el tenor del coro primero nos impiden detallar el proceso armónico, cabe destacar

que a lo largo de toda la responsión, totalmente homófona, los coros se responden y solamente se encuentran en el proceso cadencial final: en el compás 85 de la responsión a 8, el coro 2 canta “que para vosotros sembrado se ha” con marcha descendente por cuartas en el bajo, paso por sexta rebajada —Mib—, que se resuelve con un acorde menor sobre IV en Com. 89, finalizando V-I. En esa misma resolución, compás 91, entra el coro 1 hacia Cl. Intermedia [Re-Do#-Re] mientras el coro 2 se une para alcanzar la cadencia final, con Cl. correspondiente [Sol-Fa#-Sol].

Para comprender la estructura de esta responsión conviene que observe la partitura. Sin entrar en detalle, es la siguiente:

1. Inicio del tema “*Llegat corderillos*” por el coro 2. Al ser completamente homófono, Comes se ha permitido cambiar la disposición del acorde aun siendo el mismo con que se inició la tonada a 4. El acorde Sol m será el punto de partida y de culminación de la responsión, como ya lo fue de la tonada a 4.
2. A partir de Com. 11 comienza una secuencia modulante, creando un eco de preguntas y respuestas entre los dos coros.
3. Desde Com. 42 aparece el estribillo, sobre la frase “que para vosotros sembrado se ha”, de nuevo alternándose los dos coros en la progresión armónica que conduce el tema. Cierre de la progresión y sección final con alternancia de coros, también homófona y con ritmo de negras sobre la frase “sembrado se ha”, para alcanzar el final a dos coros en los últimos seis compases acabando en el acorde de sol menor. Desgraciadamente no podemos saber exactamente de qué formaciones acórdicas se trataba, por la ausencia de tres de las voces.

Ya que baylado havéis, zagalejos: Buelta a 4. Tono II transportado a Sol. Compás C3

Hemos manifestado ya anteriormente, que debemos tomar esta indicación de vuelta como una señal “escenográfica”, ya que el contenido del texto da a entender la finalización de la procesión. Esta sección es la única en la que encontramos versos decasílabos y endecasílabos y que presenta exclusivamente compás C3, que le otorga la gravedad requerida al tiempo que despliega un carácter alegre y distendido, pero no bullicioso. La melodía, ritmo y musicalización, sugieren una danza cortesana.

Su estructura A se repite idéntica tres veces: textura homófona. Com. 1-16: de 1 a 4 Semicadencia V-Re. De 5 a 8 Semicadencia IV-Do que funciona como V de Fa en Com. 9-12. Compases 13-16 Semicadencia V-Re con paso por VIb y resolución con tercera picarda en Final Sol. Resaltar la sonoridad menor que confiere la elección del modo II, sin que por ello podamos considerar que se trate de un modo menor actual en absoluto. La tercera picarda contribuye también a esta ambigüedad, por otra parte, totalmente normal en la época.

Viva, viva el mayoral, solo de Alto y responsión a 8. Tono XII transportado a Fa. Compás C3

Al igual que la sección anterior, tanto el solo de Alto como la responsión a 8 presentan un carácter de modalidad mayor propio de los tonos XI y XII.

De textura homófona, esta responsión es bastante corta, sobre un tema melódico muy rítmico y de gran vivacidad, en la que la oposición de los dos coros es constante casi hasta la última sección, en que alcanzan juntos el final. Los compases 1-54 alternan coros uniéndose al final de cada frase en “Viva, viva”. Com. 54-67 a dos coros:

“Viva, viva el mayoral”. Com. 1-4: Coro 2 tema principal en F. Bajo I-IV-V-I. Com 4-7: responde coro 1. Com. 8-16: alternancia de coros y modulación a Do en Com. 12 con Cl. Intermedia [Do-Si nat-Do] Semicadencia en Com. 15-16.

“Pues nos apacienta en pan de eterna vida”. Com. 18, Do y Com. 22-23 Cl. Intermedia [Do-Si nat-Do].

“Viva, viva”: Transcurre entre Com. 26-36 en alternancia de coros y proceso modulante mediante Cl. *ajena* [Re-Do#-Re] Com. 26-27; de paso [Sol-Fa#-Sol] Com. 28-29; Intermedia [Do-Si-Do] Com. 30-31; Final [Fa-Mi-Fa] Com. 32-33.

“Pues nos apacienta en pan de eterna vida”: Transcurre entre Co. 41-47. Coro 2 progresa I Fa-V-VI-IV-I IV^{IV}Mib-IV-V-I Fa con Cl. Final [Fa-Mi-Fa] Com 44-45. Responde coro 1 desde Com. 45, I Fa-V Do como IV de Sol-Re M, V de Sol- I Sol con Cl. de paso [Sol-Fa#-Sol].

“Viva, viva”: Coro 2 Com. 48-49 repite Cl. Final a Sol, el Bajo canta I-V-I. Coro 1 Com. 50-51 repite frase en Do con Cl. Intermedia [Do-Si-Do]. Com. 52 coro 2 inicia proceso cadencial I-V-I al que se suma coro 1 en Com. 54, V-I.

“Pues nos apacienta en pan de eterna vida”: Transcurre a dos coros en Fa y finaliza en cadencia perfecta con Cl. Intermedia preparando en Com. 64-65.

Particularidades armónicas

Hemos observado el uso sistemático de encadenamientos de AC IV^{IV}: otorgan un colorido muy especial a las cadencias debido a que en realidad, se trata del grado VII del tono principal, rebajado. Ej.: En tono de Do, AC SibM —grado VII rebajado de Do —, que es IV de Fa, y este a su vez IV de Do.

En lo referente al uso de acordes de Dominante, hemos observado el uso de tríadas como el más común y el del AC de grado VII elevado en función de sensible, sobre Cl. Intermedia o Final, en disposición de 6^a.

Hemos visto el AC V7 y ello tras VII# —que acabamos de describir —, en el siguiente proceso: VII#-I, Fa#-Sol= V^V. Desde Sol V nota de paso Fa nat. generando V7, pero en lugar de ir a Final Do, resuelve en La6.

En lo referente al Bajo, a menudo procede por saltos de cuarta y quinta, aunque su carácter no es extraordinariamente contundente debido a la disposición de los acordes de dominante. Es en definitiva, una obra de marcado carácter modal.

Semitonía

Nos atenemos a las cláusulas que se producen por semitono, evitando añadir semitonía donde no la haya. Consecuentemente, hemos respetado los pasajes en los que se producen tritonos, como se especifica en el aparato crítico.

Conclusión

El estudio que hemos presentado en este capítulo plantea en realidad diversas cuestiones relacionadas con el verdadero sentido de las *Danzas*, al tiempo que ofrece un relato del oficio musical tal y como se ejercía durante el siglo XVII: la escritura musical, la elaboración de textos sobre temas estereotipados, la participación de varias personas en el proceso, y la relativa flexibilidad con se podría interpretar después la música, dependiendo de los instrumentos, voces, y en este caso bailarines.

La puesta en escena de este pequeño drama eucarístico en el contexto de la procesión, cumple con el objetivo del proyecto post tridentino que logró culminar algunas de sus aspiraciones un siglo después de celebrarse. En el Reino de Valencia, la expulsión de los moriscos el mismo año en que vieran la luz las *Danzas* de Juan Bautista Comes, nos hace pensar en la necesidad de confirmar la lucha contra la herejía, de la misma manera que durante el siglo XVI se trató de frenar el avance protestante en los reinos hispánicos "...a través de la exposición de la doctrina católica sobre el sacramento de la Eucaristía, principal piedra de choque contra el protestantismo, emanada con toda exactitud y precisión del Concilio de Trento"²²⁷¹.

La idea constante de reforzar los valores tridentinos frente, tuvieron su piedra angular en la predicación: como en cualquier otra festividad señalada, la celebración del Corpus contaba con un predicador, que participaba activa y diariamente. El día octavo, con sus oficios y procesión, constituía un todo cuyos actos estaban orientados a la exaltación pública del poder real y el celestial; el sermón, como el canto y la danza, eran parte indispensable de la propia liturgia:

“Los sermones y las comedias formalizaban casi los únicos cauces de oralidad literaria en el Siglo de Oro y constituían el hecho social más atado a las categorías de tiempo y espacio y al objetivo común de sacudir al público. El teatro, como el sermón, transmitía una serie de valores sociales, morales e incluso dogmáticos, mientras el sermón, como el teatro, utilizaba recursos literarios y aun dramáticos para aumentar su eficacia.”²²⁷²

Es con este sentido que habrá que seguir analizando las festividades religiosas durante el siglo XVII, su música, texto, escenografía y acción dramática, por sencilla que esta sea — como es el caso de las *Danzas* de Comes —, y con el programa post tridentino de renovación espiritual frente al peligro de la herejía protestante.

*El Príncipe, el Señor, el biennacido,
el galán y entendido,
el resuelto y valiente,
en la Dança hallará adorno luziente;
pues a qualquier persona
grave autoriza, airoso perficiona.
Es gracia superior la del dançado,*

2271 Mercedes de los Reyes Peña: “El drama sacramental en el Códice de Autos Viejos” en *Cuadernos de Historia Moderna* nº 23 (1999) pág.38.

2272 Juan Luis González García: *Imágenes sagradas y predicación en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal Estudios visuales, 2015) pág. 237.

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

*y siempre la han cursado
los Monarcas del Mundo,
desde David, sugeto sin segundo,
que les dio el documento,
pues dançó ante el divino Testamento.*²²⁷³

²²⁷³ Juan Esquivel de Navarro: *Discursos sobre el arte del dançado* (Sevilla: Iuan Gómez de Blas, 1642) pág. 6 trasera. Madrigal del autor.

Cuadro 5.

Dame la mano zagal, a 4/Danzado (Indicaciones de danza en manuscritos Orgambide siglo XVIII)				
Texto	Verso: redondilla <i>abrazada</i>	Forma y textura: 32 com. C3. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	
Dame la mano zagal,	8 a	A-Ho. Com.1-9 Cl.Intermedia	Presentación al anfitrión y convidados	SALUDO
y haziendo una reverencia,	8 b			
canta y bayla en la presencia	8 b	B-Imi. Com.9-25	Señal de acción: reverencia y danza	
de aqueste pan celestial,	8 a	C-Ho.Com.25-32 Cl.Final		
Que es la cifra y el caudal, a 4/Bailado				
Texto	Verso: pareados en disposición encadenada	Forma y textura:12 com. C. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	
Que es la cifra y el caudal	8 a	A-Ho.Com.1-7 Cl.Intermedia (Faltan tiple I y Tenor)	Loa al anfitrión: se trata del <i>Rey</i> , poderoso y rico pues cuyo poder riqueza, <i>cifra y caudal</i> , es la Eucaristía. (Dios <i>Rey</i>) La comida alude al misterio de la transubstanciación	PRESENTACIÓN CENA
de Dios que aquí nos combida,	8 c			
a la más rica comida	8 c			
que en algún tiempo se ha visto,	8 d			
do carne y sangre de Cristo	8 d			
se come y bebe en el <i>pan</i> .	8 e			
Y pues a todos le <i>dan</i> ,	8 e	B-Ho.Com.7-12 Cl.de paso re-do#-re/Cl.Final	Dimensión universal de la Eucaristía y alabanza a Dios <i>Rey</i>	
vamos a comelle todos	8 f			
y cantando de mil modos,	8 f			
porque en algo le alabemos	8 g			
desta suerte le diremos:	8 g		Enlace	
Ya de hoy más todos los hombres son cavalleros, a 4/Danzado				
Texto	Verso: letrilla	Forma y textura:58 com. C. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	
Ya de oy más todos los hombres	8 a	A-Ho.Com.1-5/Repite <i>son cavalleros</i> Com.5-7 sobre Cl.Intermedia	Comienza el ágape en el que participan caballeros y señores a la mesa del rey. Los hombres como <i>caballeros de Dios Rey</i>	CENA
son cavalleros,	5 b			
pues que comen a la mesa	8 c	B-Ho.Com.8-11 Ac. La m		
del rey del cielo.	5 b			
<i>Pues que comen a la mesa</i>	8 c	Estribillo: Ho.Com.12-16 con Ac.VIIb en Com.14		
<i>del rey del cielo</i>	5 b			

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

<i>son cavalleros,</i>	5 b vuelta	Vuelta: Ho.Com.16-18 Cl.Intermedia		CENA
<i>Estribillo, se repite dos veces: pues que comen a la mesa ca</i>	8 c	Estribillo: Ho.Com.19-22 Ac. La m		
<i>del rey del cielo.</i>	5 b			
<i>pues que comen a la mesa</i>		Estribillo: Com.23-27 con Ac.VIIb en Com.25 y Cl.Final		
Ya de hoy más por el cordero, a 4/Danzado				
Ya de hoy más por el cordero	8 d	C-Ho.Com.1-5 con Ac.VIIb en Com.2 Cl.de paso sib-la- sib a Ac. Sib sin quinta	Paralelismo del cordero que se ofrece en la cena con la <i>Orden del Toisón</i> , de la Casa de Borgoña, representada por la piel de un cordero, el <i>vellocino de oro</i>	
que en ella comen,	5 e			
caballeros del Toysón	8 f	D-Ho.Com.5-9 Ac. Fa M		
es bien se nombren,	5 e			
	5 b	Vuelta: Ho.Com.9-11 Cl.Intermedia		
con bien eterno.				
<i>Pues que comen a la mesa</i>	8 e	Estribillo: Ho.Com.12-15 Ac. La m		
<i>del rey del cielo,</i>	5 f			
<i>Pues que comen a la mesa</i>	8 e	Estribillo: Com.16-20 con Ac.VIIb en Com.18 y Cl.Final		
<i>del rey del cielo,</i>	5 f			
<i>son cavalleros,</i>	5 f vuelta	Vuelta: Ho.Com.20-22 Cl.Intermedia		
<i>Estribillo, se repite dos veces: pues que comen a la mesa</i>	8 e	Estribillo: Ho.Com.23-26 Ac. La m		
<i>del rey del cielo.</i>	5 f			
<i>pues que comen a la mesa</i>	8 e	Estribillo: Com.27-31 con Ac.VIIb en Com.29 y Cl.Final		
<i>del rey del cielo.</i>	5 f			
Y por aqueste favor, a 4/Sin danzar				
Texto	Verso: <i>septilla</i>	Forma y textura:26 com. C3. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	
Y por aqueste favor	8 a	A-Hom. Com.1-11 con sib y sexta añadida sol a la m en <i>Señor</i> y final ac. Do M	A la mesa y con el banquete finalizando, el maestro de ceremonias ofrece entretenimiento a anfitrión y huéspedes, proponiendo un juego. En esta ocasión se lidiará un toro que representa al demonio Lucifer	PRESENTACIÓN JUEGO
que hace el rey Nuestro Señor	8 a			
a los que en su casa estamos,	8 b			
que un bravo toro corramos	8 b	B-Hom.Com.12-16 Cl.de paso Re Do# Re a ac. Re m		
y este sea Lucifer,	8 c	Sigue B- Com.16-19 Cl.sol fa# sol a ac. Sol m		
que ya todo su poder	8 c	C-Hom. Com.20-26 Cl. Final		
este pan se lo quitó.	8 -			
Ho ho ho, toro ho, responsión a 8 (Se indica en Ms Alto)/Bailado				

Texto	Verso: Villancico?	Forma y textura:80 com. C3. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	JUEGO
<i>Ho ho ho, toro ho,</i>	6 a	Toda la responsión: contrapunto imitativo con secciones homofónicas sobre: <i>Que ya el bravo toro brama-4 voces No le he miedo yo</i> alternando coros <i>Pues Dios al hombre le dio</i> alternando coros <i>Con que a este toro destruya</i> alternando coros	Comienza la lidia del toro, y mientras unos lo llaman sin miedo, <i>ho, toro ho</i> , otros atemorizados previenen el peligro, <i>guarda, guarda</i> , mientras el toro brama <i>Jesús, Jesús!</i>	
<i>no le he miedo yo,</i>	7 a			
Guarda, guarda, guarda, guarda,	8 b			
que ya el bravo toro brama,	8 b			
Jesús, Jesús, toro hó,	8 a			
no le he miedo yo.	7 a Vuelta			
Pues Dios al hombre le dio	8 a	Cláusulas: Intermedia do- si nat-do Ajena sol-fa#-sol a Sol m De paso re-do#-re a Re m Final fa-mi-fa	El narrador nos recuerda que será la Eucaristía la que destruirá la tentación y el pecado, representado por Lucifer, que es el toro	
con que a este toro destruya,	8 c			
en esta merienda suya	8 c			
la vida que él le quitó	8 a			
<i>Ho ho hó, toro hó,</i>	6 a			
<i>no le he miedo yo,</i>	7 a			
Servirále de rejón, copla a4 (se indica en Ms Alto)/Sin danzar				
Texto	Forma poética:	Forma y textura:25 com. C3. Tono XII Transportado a Fa	Asunto	
Servirále de rejón,	8 a	A-Hom.Com.1-3 ac.Fa M	Será la confesión, rejón con el que se vencerá al toro, la que redima los pecados,y se le confundirá lidiándolo, <i>toro ho...</i>	
porque quede bien corrido,	8 b	A-Hom.Com.3-7 Cl. Interm Do-Si n-Do Ac.Do M		
aqueste toro ha traydo (Org atrevido)	8 b	A'-Hom. Com. 8-10 ac Fa M		
la bien hecha confesión.	8 a	A'-Hom. Com. 11-14 Cl. Interm Do-Si n-Do Ac.Do M		
Metámosle en confusión,	8 a	B-Hom. Com15-18 Cl.ajena sol-fa#sol en <i>confusión</i>		
Diziendo todos cual yo:	8 -	C-Imitativo a Cl.Final Fa	Enlace a <i>Toro ho</i>	
<i>Vuelve a la responsión a 8 Toro hó, toro hó bailado</i>				

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Cuadro 6.

Venit mortales venit: responsión a 6 sin danzar. Posible tonada a solo (desaparecida) Danzada			
Texto	Verso: copla de redondilla (<i>quintilla</i>)	Forma y textura:74 comp. C3. Tono XII transportado (Fa)	Asunto
Venit mortales, venit,	8 a	Toda la responsión Imi. Governa el texto: Cl.Interm. en <i>Comet</i> /Sección en Do hasta <i>carne por vos dada</i> en 3/1//Sobre <i>derramada</i> : Cl.Final/ Sección en Do y Cl Inter. Sobre Do/ sigue en Do y Cl. ajena Sol M//Frase final <i>con sed divina beved</i> Ho. 3/1en Do con semicadencia Cl.Interm.	Van llegando la procesión y los fieles al claustro y se les llama a la Eucaristía
comet mortales, comed, (<i>comet</i>)	8 b		
esta carne por vos dada	8 c		
y esta sangre derramada,	8 c		
con sed divina, beved.	8 b		
Pues que tanto bien tenemos: tonada a 4 y responsión a 8 (se indica en los Ms, tonada y responsión) Analizada aquí la sección a 4. Bailadas			
Texto	Verso: copla de pie quebrado	Forma y textura:42 com. C3. Tono XII transportado (Fa)	Alabanza a la Eucaristía con los Benditos
Pues que tanto bien tenemos,	8 a	A-Ho.Com.1-10. Cl.Interm. Do//B-Imit.Com.11-29 en <i>cantaremos, baylaremos</i> y Cl. Final//C-Ho.Com.29-42 en <i>y diremos</i> en y diremos C3. Paso de Ac. Fa M a Ac. Do M a Fa.Cl.Final Fa	BENDITOS: <i>Bendito el Dios piadoso/ Bendito el Dios amoroso/Bendito el Dios poderoso/ Bendito el Dios dadivoso.</i>
cantaremos, baylaremos	8 a		
<i>y diremos:→ a Benditos</i>	4 a		
Segunda estación en el claustro			
Hombres, qué más bien queréis: tonada a solo (No indica si se danzaba) y responsión a 6 sin danzar			
Texto	Verso: redondilla mayor <i>abrazada</i>	Forma y textura:38 com. C. Tono XI Do	
Hombres, qué más bien queréis?	8 a	A-Imit.Com.1-9 y Semicadencia SolDo _/ _B-Imit.Com.9-16.//Proceso ca	Continúa el asunto de la celebración de la Eucaristía
pues a Dios entero y todo,	8 b	B-Imit.Com.9-16.//Proceso cadencial Com.15-20 Cl. Interm.Sol.//Com.20-28 <i>divino modo</i> 0-28 divino modo y Cl.Final	
por este divino modo	8 b		
en un bocado coméis.	8 a	C-Imit.Com.29-38 Cl.Final en 35 a cadencia plagal2	
Pues que Dios se hizo Pan: tonada a 4 y responsión a 8 bailadas. Analizada aquí la sección a 4			

Texto	Verso:	Forma y textura:43 com. C3- C3. Tono XI Do	Alabanza a la Eucaristía con los Benditos
Pues que Dios se hizo Pan,	7 a	A-Ho.Com.1-7Cl. Interm./B-Ctpt. <i>sin duda...</i> Com.9-24 sin Cl./Com.25-29 Ti 2-A-Tn Ho. Ti 1 Ctpt. Cl.Final Com.30-31/C-A-Ho. Com.1-7Cl. Interm./B-Ctpt. <i>sin duda...</i> Com.9-24 sin Cl./Com.25-29 Ti 2-A-Tn Ho. Ti 1 Ctpt. Cl.Final Com.30-31/C-Ho. Com.31-43.Cl.Interm.31-32. Semicad.34-35. Cl. de paso 40-41.Caden. perf.final(C3)	BENDITOS: <i>Bendito el Dios que sustenta/Bendito el Dios que alimenta/Bendito el Dios que apacienta/Bendito el Dios que acrecienta.</i>
sin duda los hombres	6 b		
le comerán	5 a		
<i>y le dirán: → a Benditos</i>	5 a		
Tercera estación en el claustro			
No tenéis de qué tener cuidado: tonada a solo (No indica si se danzaba) y responsión a 6 sin danzar			
Texto	Forma poética: redondilla mayor <i>abrazada</i>	Forma y textura:33 com. C. Tono XI Do	
No tenéis de que tener	8 a	A-Imi.Com.1-13.Cl de paso en 3, Final.en 5, Interm.en 9-10 (Fa#sobre La-Do)pasa a Fa nat sobre Sol-Re/Semic B-Imit.Com.14-33.Sm <i>pues teniendo vs Sb-M tenéis tbién de come.</i> 3Cl.Fin <i>en de comer.</i> Caden. perf.final #%)#?	Aliento a los fieles ante la adversidad, a través de la Eucaristía
Cuidado de la comida	8 b		
Pues teniendo'l pan de vida	8 b		
Tenéis también de comer.	8 a		
O, qué mesa: tonada a 4 y responsión a 8 bailadas. Analizada aquí la sección a 4			
Texto	Verso:	Forma y textura: 46 com. C3. Tono XI Do	Celebra el sacramento de la Eucaristía e introduce los Benditos con agradecimiento
O, que mesa,	4 a	A-Ho.Com.1-7 paso por VIIIb y semicadencia/A'-Ho.Com.8-17 Cl.de paso La-Sol#-La, Ac. Re M y semicadencia con Cl.Intermedia B-Ho.Com.19-25.Escala asc.y Cl.Intermedia a Solo. Comamos, bevamos (Con ayre)#□\C-Ho.Com.26-46. Repite C-Ho.Com.26-46.Repite texto <i>en:</i> Do+Cl.ajena Re-Do#-Re/Ac.Sib-Fa-Do-Fa/ Cadencia perf.Cl.Final	BENDITOS: <i>Bendito el Dios que combida/Bendito el Dios que da vida/Bendito el Dios y comida/Bendito el Dios y bebida</i>
O, que comida,	5 b		
O, que bebida	5 b		
del cielo venida. (<i>Despacio</i>)	6 b		
Comamos, bevamos (<i>Con ayre</i>)	6 c		
<i>y digamos: → a Benditos</i>	4 c		
Cuarta estación en el claustro			
Pues nos dexáis herederos: tonada a solo y responsión a 6			

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Texto	Verso: redondilla mayor <i>abrazada</i>	Forma y textura:57 com. C-C3. Tono XI Do	
Pues nos dexáis herederos	8 a	A-Imi.Com.1-11 ritmo Sb-M y semicadencia Solpo00B- Imi.Com.11-21 ritmo Anacr.3M-Sb Cl.Interm.aSol r]]Levant	Redención del pecado para honrrar la Eucaristía
de vuestra carne sagrada,	8 b	B-Imi.Com.11-21 ritmo Anacr.3M-Sb Cl.Interm.aSol	
Levantán el dedo: hago promesa jurada jerrC-Ho.C	8 b	C-Ho.C3 Comp.22-28.3+3 voces en	
de nunca más offenderos.	8 a		
Alma, ya no más pecar: tonada a 4 y responsión a 8 bailadas			Expresión de la gracia de Dios como final de las estaciones en el claustro y con los Benditos
Texto	Verso:	Forma y textura:50 com. C3- C3. Tono XI Do	
Alma, ya no más pecar,	8 a	A-Ho.Com.1-10 <i>Pecar</i> en Do y cierra <i>Pecar</i> en Sib	
antes rebentar	6 a	B-Ho.Com.11-19 y secuencia de Cl.Fin/Interm/ redo#-re ajena-Re m /de paso a La m	
y en fuego ardiendo,	6 b	C-C3Ho.Com.20-25 De La m a Re m con Cl.de paso con 2 ac.VII# /De Rem a SolM con ac.VII#	
amar, gozar de Dios	6 c	D-C3Ho.Com.26-36. A Lam con ac.Sib com.29/A Re M con ac.Sol m y Cl.de paso Re-Do#-Re Com.33/A DoM con Ac.Sib-Fa-Sol en Cl.Final Com. 36-37	
aquí viviendo,	5 b		
y diciendo: ↓ a Benditos	4 b	E- <i>Aquí viviendo y diciendo</i> 3/2 Ho.Com.37-50 Dos Cl. Interm.: ac.VII# y ac.V a Cl.Final y Do M	
BENDITOS: BENDITOS: Bendito el Dios que criaste/Bendito el Dios que salvaste/ Bendito el Dios que libraste/ Bendito el Dios que hartaste			

Cuadro 7.

Conclusión de las Danzas en el altar			
Llegat corderillos, a 4 y responsión a 8: Voces Ti.1-I y Tn.I desaparecidas. Orgambide lo omitió hasta <i>Ya que baylado havéis</i> . No se sabe si era danzado			
Texto	Rima: letrilla en verso de redondilla menor	Forma y textura: 58 y 98 com. C3. Tono II transportado Sol	Asunto
Llegat corderillos, pacet deste pan, <i>que para vosotros</i> <i>sembrado se ha.</i>	6 a 6 b 6 a 6 b	A-Homófono Cláusula en Com.9-10/Final en 25-26/ Estribillo: Homófono Com.27-58// No son idénticos el de a 4 y el de a 8	Vuelta de la procesión, un rebaño en sentido alegórico
Llegat sin recelo, copla a 4: Voces Ti.1-I y Tn.I desaparecidas			
Texto	Rima: sigue la letrilla en verso de redondilla menor	Forma y textura: 48com.+estribi. C3. Tono II transportado	Asunto
Llegat sin recelo de qué pasará, a su rico dueño y fiel mayoral. Porque en él ha puesto todo su caudal, a fin de que todos, todos le comáis.	6 a 6 b 6 a 6 c 6 a 6 d 6 e 6 f	Homófono Com. 1-48 A-B idénticos/ C-Com. 33-48 cierra con cadencia plagal y a estribillo	No se debe temer por el mayoral, <i>pastor principal entre los que cuidan de los rebaños, especialmente de reses bravas</i> (RAE)
En él hallaréis que esperando está, corret y buscalde, comelde, llegat. <i>que para vosotros</i> <i>sembrado se ha.</i>	6 g 6 h 6 i 6 h 6 j 6 h	Estribillo idéntico al de la tonada a 4	El <i>mayoral</i> es la Eucaristía, suprema riqueza, <i>caudal</i> de Dios, entregada al hombre

VUELTA

DE LA PROCESSION

ALA IGLESIA

7. Los manuscritos de las Danzas, la música de Herrera (1633) y la cuestión de los Benditos. Criterios de transcripción y estilo. Culto a la eucaristía y exaltación de la majestad real en los textos de las Danzas

Ya que baylado havéis, zagalejos, Buelta, Bueltaa 4 danzado				
Texto	Rima: Cuartetos endecasílabos mixtos	Forma y textura: 48 com. C3. Tono II transportado Sol	Asunto	LOS FIELES SE APOSENTAN
Ya que bailado havéis, zagalejos	11 A	A-Ho.Com. 1-16. Com. 1-4 Cadencia V Re. Com. 5-8 Semicadencia IV Do que funciona como V de Fa en los siguientes Com.9- 12. Com. 13-16 cadencia V Re con paso por VIb y resolución con tercera picarda en Sol	Satisfacción de <i>pastorcillos</i> danzantes y <i>rebaño</i> de fieles	
y apacentado vuestros corderos,	10 A			
y unos cantando, y otros comiendo,	10 A			
todos alegres quedáis y contentos.	11 A			
Bien será pues que el gran ganadero	10 A	A- Ídem	Identificación del mayoral con Dios	EN LA IGLESIA
y fiel mayoral, pastor bueno y manso,	11 B			
cuyos ganados ricos y bellos	11 A			
llenan la tierra y ocupan el cielo.	11 A			
Pues nos ha dado un pan tan ameno,	11 A	A- Ídem	Se canta en su honor el último verso	SE ALABA A DIOS
en quien se comen bienes inmensos,	10 A			
dándole gracias que le cantemos	10 A			
esta letrilla con mucho concierto:	11 A		Enlace	
Viva, viva el mayoral, solo de Alto y responsión a 8 bailados. Analizada la responsión a 8				
Texto	Rima: <i>tercetillo</i>	Forma y textura: 67 com. C3.Tono XII transportado Fa.	Asunto	CON CANTO Y DANZA
Viva, viva el mayoral, (<i>Viva, viva</i>)	8 a	Ho.Com. 1-54 alternan coros uniéndose al final de cada frase en <i>Viva, viva</i> . Com. 54-67 a dos coros. Cadencias en I-IV-V-VI-II y a V de II y V de VI nat. Cl. Final, Interm. de paso y ajena (sol-fa#-sol)	Saludo final agradecido	
pues nos apacienta en pan	8 b			
de eterna vida. (<i>Viva, viva</i>)	6 c			

Conclusiones

La llegada del arzobispo Juan de Ribera a la ciudad de Valencia en 1568 constituyó el inicio de la reforma religiosa que desde muchos años atrás venía reclamándose, al tiempo que la apertura de una nueva etapa de las relaciones con la Corona por parte de los estamentos forales, la nobleza valenciana y las élites culturales.

El Concilio de Trento supuso la paulatina reorganización de toda una estructura eclesiástica que había sido profundamente cuestionada por las diferentes corrientes protestantes desde el centro de Europa, y otras formas diversas de entender la fe y la oración en nuestras propias tierras.

El Patriarca mantuvo aquel gran magma espiritual que vivía nuestra ciudad, dando cobijo a personajes que eran cuestionados por sus tendencias erasmistas, *quietistas* o *recogidas*, logrando al tiempo reformar el clero con cierto éxito, adecuando la realidad de la sede arzobispal a las exigencias tridentinas.

La personalidad de Juan de Ribera, su vasta cultura y sus relaciones con las personalidades más relevantes de la época —tanto en la corte como en la curia—, marcaron profundamente su proyecto vital, cuya herencia se mantiene viva merced al Real Colegio Seminario de Corpus-Christi.

La fundación del Colegio, de carácter privado pero con claros objetivos de renovación religiosa en consonancia con el Concilio de Trento, fue centro de la cultura religiosa de nuestra ciudad y ha suscitado desde sus inicios curiosidad, interés, e incluso admiración: una de las razones y no la menos importante, fue su capilla, en la que la liturgia desplegó una gran cantidad de rituales únicos, en los que la música jugaba un papel esencial.

La capilla del Colegio fue el centro más importante de actividad, junto con la catedral, para los músicos de nuestra ciudad: compositores, cantores e instrumentistas de diferente importancia, pasaron por ella, dejando y recogiendo prácticas y usos que llevarían después a otras sedes catedralicias.

En este punto, se hace necesario reflexionar sobre la gran cantidad de estudios que actualmente se van presentando, sobre las capillas musicales catedralicias del siglo XVII: llega quizás el momento de avanzar hacia una base de datos colectiva sobre los músicos y la música de este periodo a lo largo de toda la Península Ibérica; la intención de esta tesis ha sido precisamente contribuir modestamente a ello, mediante la organización de una buena parte de la documentación que se conserva, que es mucha. Queda por explorar una gran e importante colección de música, mucha de la cual nunca ha sido transcrita.

Las Constituciones de la Capilla nos han guiado en el análisis preliminar de la práctica músico-litúrgica, y hemos comprobado la atención que el Patriarca puso, en el diseño de todas y cada una de las ceremonias relacionadas con el calendario litúrgico: en ocasiones, hemos observado que resolvió algunos asuntos de manera muy general, como es el caso de los infantillos, para los cuales dejó ordenadas menos instrucciones de lo que hoy el estudioso desearía. En otras ocasiones, su intervención fue más intensa, aunque en lo referente a la música, parece claro

que se basó en las prácticas que ya conocía, de la catedral y de otras sedes como la de Sevilla: así, encontramos que entrando en el siglo XVII, el diseño de la agrupación de cantores solistas difiere de las necesidades de la música que se compone, por lo que pese a que no hay plaza de tenor, el movimiento de cantores con esta voz es constante.

Las voces de la capilla han sido fuente de curiosidad permanente. Podemos aquí resumir nuestras conclusiones en lo referente a las mismas, constatando que entre los años 1605-1647, de un total de diecisiete capellanes con voz de tiple, sólo cuatro fueron oficiales primeros y de éstos sólo uno obtuvo el salario de primer tiple, mientras que un segundo capellán también logró salario de primero. Quizá la reticencia a nombrar capellanías primeras se vio vencida a cambio de salarios más elevados en las segundas, que cobraban menor distribución en los diferentes actos litúrgicos. En cualquier caso se trataría de ocho triples primeros en cuarenta y dos años, y únicamente dos con el salario máximo.

En cuanto al periodo 1648-1706, de un total de once triples en cincuenta y ocho años, solamente hubo tres capellanes primeros: dos de ellos ascendieron desde capellanía segunda y fue Pedro Martínez de Orgambide el único que opositó y accedió a una capellanía primera; además, ninguna de estas tres plazas llevaba salario.

Si incluimos a los infantillos en esta voz, vemos que únicamente tres aparecen cantando en el coro como cantores de primera clase. Es evidente que habría bastantes más niños participando en el coro cantando polifonía contrapuntística, pero solo algunos llegaron a capellanes: el tiple capón Joan Romero en 1645, los capones Matías Yranzo en 1655 y Joan Montañés en 1645, aunque el segundo no fue elegido finalmente y marchó a la catedral. También el infante Mateo Burriel pasó a ser capellán segundo en 1655 y primero en 1664, falleciendo en la casa en 1696.

Debemos recordar aquí, que los niños castrados solamente cantarían entre las voces de tiple, cosa lógica si tenemos en cuenta que la tesitura masculina de contralto era una voz de tenor que podía cantar falsete o alcanzar determinada altura cantando de cabeza. En cuanto a los castrados adultos, sabemos por fuentes ajenas a la documentación del Colegio, que Francisco Otal, capellán primero tiple entre abril de 1609 y septiembre de 1610, era castrado. Pudo haber más en la capilla, pero no hemos visto anotación alguna al respecto.

En lo referente a los contraltos durante el periodo 1605-1647, accedieron a la capilla doce capellanes contraltos, de los cuales cuatro fueron primeros, uno de ellos mediante ascenso y el resto por oposición; de ellos, solo dos recibieron el salario máximo y uno era Marcos Pérez, que lo recibió mediante dos aumentos y con la condición de llevar el compás. Los otros dos recibieron salarios mínimos. El resto de los contraltos capellanes segundos no gozó de salario alto o simplemente de salario. Entre 1648 y 1706 fueron quince los contraltos. De todos ellos, solo seis fueron capellanes primeros y dos llegaron por ascenso, mientras que el resto lo hizo por oposición; además, ninguno gozó de salario —incluso aquellos que ascendieron perdieron el que gozaran en la capellanía segunda —, salvo Joan Ximbreras, que estuvo entre 1609 y 1655.

Antes de recapitular la función de los tenores en nuestra Capilla, debemos recordar que estas voces no quedaron prescritas en las *Constituciones*. Además, durante el último tercio del siglo XVII, las voces de tenor destacan por aparecer organizadas en diferentes extensiones, calidades tímbricas y de potencia, en función de las necesidades del coro y los oficios de altar. En la etapa 1605-1647 acceden quince aspirantes a capellanías con voz de tenor, de los cuales ocho fueron capellanes primeros, cuatro por acceso libre y cuatro por ascenso. Por lo que respecta a los salarios, dos nunca lo recibieron, uno lo consiguió *a posteriori* —un capiscol lo recibió por este oficio y no por su voz de tenor —, y el resto gozaron de salarios exigüos. Un detalle importante a señalar, es el hecho de que siete de los quince tenores ejercieron oficios de altar.

Durante la etapa 1648-1706 son veintiséis los capellanes que hallamos ejerciendo con tesitura de tenor pero de éstos, sólo doce figuran como tales: aunque eran capellanes segundos, Pedro Bas en 1700 es nombrado como “tenor de primer coro”, y Tomás Corraquino en 1703 como “tenor que abraça el primer coro”. Además, hay tres tenores “de cuerpo”, un tenor “contrabajado” y dos puestos que se proveen con las vagas indicaciones de “para el lleno de su capilla” y por la necesidad de “vozes de cuerpo”. También en esta etapa los tenores ejercen a menudo oficios, sobre todo capiscoles, epistoleros y domeros, pues se procuró ahorrar en salarios nombrando estos oficios como interinidades asociadas a la capellanía, en claro desdén a la constitución. Cabe destacar además, que solo cuatro tenores gozaron de capellanía primera.

Un total de 48 capellanes en la etapa 1605-1647 supone un coro de dimensiones considerables, aunque sólo dieciocho fueron capellanes primeros, es decir con un nivel de cualificación musical elevado. Sorprende que sean los tenores los más numerosos, aunque insistimos en que la mitad como mínimo dedicaron su actividad a ejercer oficios. Hay que revisar las hojas de salarios y distribuciones para visualizar el coeficiente de simultaneidad de capellanes en un mismo periodo: sin contar acólitos, monaguillos, organista, sacristán y rector, encontramos en las distribuciones un conjunto de unos treinta capellanes, no todos necesariamente con voz para cantar e incluyendo aquí domeros, evangelisteros, capiscoles y ayudante. Por tanto, tenemos algo más de una veintena de capellanes para la agrupación coral en las mejores épocas y de ellos —de media y en menor número durante algunos periodos—, cinco eran capellanes primeros cantores. Esto supera en uno los cuatro ordenados en las *Constituciones*, pero en realidad es debido a que entre las voces de tenor y bajo hay aparejado oficio. Además, al no prescribirse tenor y luego incluirse, la media de las otras voces, especialmente los tiple que siempre fueron escasos, es menor. Aunque los infantillos pudieron ayudar, obviamente y salvo en algunas ocasiones, no podían ejercer de primeros cantores.

La situación empeora en la segunda mitad de siglo a partir de 1648: con un total de sesenta y nueve capellanes, una proporción similar a la etapa anterior que abarca un periodo más corto, pero el número de primeros es pequeñísimo, desapareciendo los contrabajos primeros —vemos un buen número de bajos, pero muchos eran tenores *de cuerpo* o *contrabajados*—, a favor de los tenores y los bajos instrumentales. Aun así, tampoco son muchos los primeros tenores, pues el grueso de la cuerda está destinado a proveer de oficiales la capilla sin gastar dinero en altos salarios. Siendo el número de contraltos escaso para un periodo de cincuenta y ocho años, el

de tiples es a todas luces ridículo incluso contando con los mejores infantillos; por esta razón hemos encontrado continuas alusiones a la falta de voces y la presencia de cantores de apoyo que a menudo no llegaban a ingresar en la casa o lo hacían tras bastante tiempo asistiendo al coro con pequeñas gratificaciones.

La cuerda de contrabajos es escasa en la primera mitad de siglo, lo que corrobora la práctica instrumental con bajones y sacabuches para las voces más graves de la polifonía. Durante el periodo 1605-1647, fueron cuatro y uno de ellos pasó a contrabajo tras ejercer como tenor durante ocho años. De los cuatro capellanes dos fueron primeros, uno de ellos mediante ascenso, y sólo el primero cobró salario máximo, pero no como cantor sino como capiscol. También un capiscol logró 100 libras por el oficio, siendo los salarios inexistentes o reducidos para el resto de los bajos.

Durante el periodo 1648-1706, hubo en la capilla un total de diecisiete capellanes ocupando puestos ofertados como de contrabajo solo en ocho ocasiones, pues en otras cuatro la tesitura requerida era bien la de “tenor o contrabajo”, en cinco ocasiones de “contrabajo o tenor de cuerpo” y en una ocasión de “tenor contrabajado”. Las voces de bajo pierden importancia a medida que los instrumentos toman carta de naturaleza en el coro, realizando las voces graves con bajones, sacabuches y quizá también con violones.

Las evidencias documentales no alcanzan a mostrar sino simples rastros del coro convertido en conjunto instrumental, pues son pocos los datos hallados y circunstanciales: aun así creemos que suficientes para suponer que la policoralidad de *coros vocales* con *coros* instrumentales de viento y cuerda estuvieron presentes en el Patriarca ya a finales de la centuria. Así pues en el lugar de los contrabajos, se optó por ingresar a la capilla voces graves con características específicas que sugieren las necesidades de la práctica musical del momento, con conjuntos instrumentales pequeños pero cada vez más diversificados y con importancia creciente. Lo cierto es que de diecisiete ocasiones solo ocho fueron realmente contrabajos, mientras que las otras diez se trató de voces que hoy consideraríamos de barítono.

Estas conclusiones en lo que respecta a la capilla de cantores y agrupación coral, han de acompañarse de la consiguiente reflexión sobre los ministriles e instrumentistas: ya desde el inicio del siglo, vimos que la acepción ministril solía utilizarse para nombrar a los músicos que tocaban la chirimía. Además, la corneta gana importancia de manera progresiva pero muy clara desde el final de primer tercio de siglo.

Si analizamos los ministriles presentes durante la estancia de cada maestro de capilla, observamos que fue la familia Castillo la que inauguró la institución junto a Lucas Tárrega, pues llegaron todos en 1606; en 1610 se uniría Miguel Laynes tras la marcha de Melchor Castillo en 1609 y su hermano Pedro en 1610: por tanto Comes disfrutó permanentemente desde su llegada en 1608 hasta su marcha en abril de 1613, de un total de siete ministriles además de Raphael Barceló, el capellán bajonista.

Adentrándonos en el siglo comprobaremos que cada ministril solía tocar más de un instrumento, aunque en la primera mitad parece que el oficio de simple ministril —en referencia a la

chirimía —, es común y se complementaba con instrumentistas de más nivel que tocaban sacabuche, corneta y bajón: no obstante, el uso del sacabuche disminuye progresivamente hasta prácticamente ser testimonial.

En la primera época veremos que Comes ya organizó algunas festividades —danzas y San Mauro en 1610—, a dos o tres coros y con música nueva, sacando el órgano pequeño al presbiterio, por lo que colegimos que ello se repetiría hasta 1613 con seguridad y probablemente tras su marcha se mantuvo.

Durante su segunda estancia entre abril de 1628 y octubre de 1632, fueron cinco como mínimo y teniendo en cuenta sucesivas salidas y llegadas, los ministriles de que dispuso Comes, contando con chirimías, cornetas, sacabuches y flautas, además de bajones, entre los que aún seguía el capellán Barceló. Esto es relevante, pues a partir de la mal llamada interinidad de Marcos Ruiz los efectivos se reducen: a partir de 1639 el número de instrumentistas desciende, no habiendo ya más de cinco en ninguna ocasión. No obstante, el capellán y conocido músico Miguel Selma al bajón y los dos capellanes Úbeda —Francisco entre 1657-1683 y Gaspar entre 1664-1674—, pudieron asumir la interpretación de múltiples instrumentos con extraordinaria pericia, paliando la merma en relación al aumento del conjunto instrumental exigido para las prácticas policorales.

Por otra parte, observamos que también entre 1620 y 1621, siendo Vicente García maestro de capilla, el número de ministriles llega a seis si contamos a Barceló, mientras que en las suplencias anteriores hubo uno menos; sin embargo, Antonio de Oliveira contó sólo con cinco, quizá por su corta y extraña estancia, que con seguridad le impidió desarrollar su tarea con independencia, además de no llegar a integrarse en los ambientes musicales de la ciudad. Lo mismo pudo suceder con Diego de Grado entre 1625 y 1627, aunque dado que la plantilla igual se mantuvo hasta la finalización del periodo cronológico que abarca nuestro estudio, 1706, la gestión económica pudo ser también un motivo para esta limitación, que aun así logró mantener en general y con excepciones, las exigencias del Patriarca en las *Constituciones*.

Curiosamente, durante el magisterio en interinidad de Antonio Teodoro Ortells sólo dispuso de tres ministriles además del capellán Francisco Úbeda, lo que sin duda fue otro inconveniente para el compositor, a sumar a los ya explicados. Pero sin duda quien más problemas encontró para ajustar la plantilla multicoral del momento fue Aniceto Baylón, pues entre 1680 y 1685 contó solamente con tres ministriles incluyendo a Francisco Úbeda, que falleció en 1683 y fue sustituido por Miguel Renart el mismo año: éste sólo parece ejercer de bajonista, a diferencia de su predecesor, aunque si tenemos en cuenta el aprecio que se le tenía, podemos inferir que tocaría otros instrumentos sin exigir compensación económica a cambio.

Además de los Úbeda como instrumentistas multidisciplinares, hay que recordar aquí la presencia constante del arpa a partir de 1660, que junto a tres órganos pudieron bastar para el desarrollo de la práctica musical en la segunda mitad de siglo. Las exigencias estilísticas de las *Constituciones* —prohibición de música en romance y autos sacramentales, considerando a estos como manifestaciones teatrales—, contribuyó con certeza a un cierto estancamiento en la

evolución musical de la capilla, aunque los maestros trataron de sortear esta situación al menos en algunas festividades de mayor importancia.

Por su extraordinaria importancia, hemos elegido cerrar nuestra reflexión sobre los instrumentistas con los organistas de la capilla. Ya antes de finalizar las obras del Colegio y la iglesia, se comenzó la fabricación de los primeros órganos en 1603, encargándolos al catalán Francesc Bordons: pese a que su prestigio le avalaba, el Patriarca no gustó del resultado y tan pronto como 1607, llegaba Claudio Girón de Zaragoza a construir unos nuevos. Todo este asunto ha sido determinante para comprender la figura del Patriarca Juan de Ribera, su exigencia máxima, su necesidad de decidir hasta el último detalle, y su búsqueda de una estética sonora que respondiese a sus ideas y a sus gustos: en definitiva, una personalidad fuerte y con un proyecto claramente preconcebido para su fundación.

Pese a estas diferentes obras y reparaciones hechas muy poco después por otros organeros, a partir de 1638 se vuelve a plantear la necesidad de renovar los órganos del coro, trabajo que es encomendado a un grupo de frailes franciscanos catalanes: sus trabajos comenzarían en 1639 y provocaron no pocas discusiones debido a su tamaño, que por ser mayor obligó a derribar algún tabique para ampliar el secreto.

En cuanto a los organistas, entre 1607 y 1633 el Colegio gozó de estabilidad, pues fue Antonio Beltrán quien rigió en el órgano sin sobresaltos —y con gran intrepidez en lo referente a su mantenimiento—, con el segundo Pedro Ximeno, fallecido en 1630. Ambos fueron sustituidos por Raymundo Sesse, quien en consonancia con la paulatina descapitalización de la capilla de música ya no gozó de ayudante, aunque fueron diversos los capellanes que pudieron completar las tareas cuando la ocasión lo requiriera.

En el periodo posterior a la epidemia de peste de 1647, y a la muerte de Raymundo Sesse, encontramos a Francisco Castelló, quien padeció diversas enfermedades y es por ellas que conocemos algo de la actividad musical que se desarrollaba en la parroquia de San Martín: aunque distaría mucho de la magnitud de la capilla del Colegio, pensamos que ciertamente mantenía un conjunto vocal y probablemente algunos instrumentistas.

En 1675 ingresa Jusepe Monserrat como cantor con la obligación de tañer el órgano, obviamente para sustituir a Castelló en sus enfermedades: esta es una desgraciada costumbre que se perpetuó entre los Colegiales y provocó el enfado constante de los músicos. Monserrat aprobó la oposición a organista tras el fallecimiento de Castelló en febrero de 1677, pero marchó antes de 1679, siendo sustituido por Valero Barrachina. Este músico, muy apreciado en el Colegio, padeció numerosas enfermedades que nos han permitido elaborar un listado de suplentes, entre los que encontramos al hijo del arpista Eustaquio Sarrió, Francisco, organista y compositor que alcanzó cierto prestigio durante su vida.

Entre dichos suplentes encontramos también al antiguo infantillo Dionís Navarro, quien opositó a la plaza de organista y del que sabemos que tañía “algo licencioso”: es en los últimos años del siglo que encontramos esta suerte de comentarios, señal de cambios en los gustos musicales.

También confirma que los organistas de la casa tendrían pupilos, aunque no ha quedado constancia escrita de ello; en este caso Dionís Navarro, pudo ser alumno de Francisco Castelló.

Otra cuestión y no menos importante, es la del mantenimiento de los órganos: a medida que progresó el siglo, su deterioro —en gran medida por falta de mantenimiento adecuado—, obligó a realizar una profunda reparación, que debe ser considerada como la obra de un nuevo órgano. Este trabajo fue encargado al famoso organero aragonés José de Sesma entre 1664 y 1665; parece que la satisfacción fue completa, pero desgraciadamente hasta diez años después no encontramos rastro de revisiones, y de nuevo más de diez años para una ulterior: 1665-1675, año en que sabemos que los capellanes se negaban a cantar al órgano a causa de su mal estado, 1686 y 1701 la última de que podemos dar constancia en el periodo estudiado.

Finalmente, hemos investigado intensamente cómo fue el paso de los infantillos por el Colegio: aunque hay muchas incógnitas, especialmente en lo que se refiere a su proceso de formación musical, hemos desvelado el paso de niños castrados y las funciones esenciales que realizaban los infantes. Contamos pues, con una aproximación detallada de la totalidad de los infantillos que pasaron por el Colegio, la forma en que accedían y los pormenores de su estancia y salida. No hay constancia documental de cómo se desarrollaba su aprendizaje, aunque es obvio que el objetivo final era disponer de cantores que fueran capaces de leer canto de órgano además del prescriptivo canto llano; esto no se lograba siempre, pero a medida que avanza el siglo observamos que algunos infantillos pasaron a ser mozos de coro y maestros de danza, lo que da idea de un cierto afianzamiento de lo que podríamos llamar la escuela de música del Colegio.

Hemos comprobado que la capilla del Patriarca no fue ajena a la afición por las voces de castrados: así como de los tiples adultos no se menciona nunca si eran castrados, el acceso de estos niños a nuestra fundación se indicaba con toda normalidad, y sabemos por ello que una parte nada desdeñable de ellos, fue incapaz de cantar con pericia y buena voz pese a haber sufrido la castración. También debemos recordar aquí que hemos podido confirmar que el compositor José de Cáteda, hijo del también compositor Diego de Cáteda, pasó algo más de dos años como infantillo, entre enero de 1676 y agosto de 1678.

Para comprender la evolución de la capilla musical durante el siglo XVII, se hacía necesario avanzar cronológicamente entre las voces e instrumentistas, pasando por los organistas, pero ello no nos ha impedido describir la generalidad de la práctica musical a lo largo del siglo: la idea fundamental de lo que debía suceder día a día y periodo a periodo del año litúrgico, fue pergeñada y escrita por Juan de Ribera en las Constituciones de la Capilla.

Es evidente que así como la realidad económica que hemos podido analizar nunca fue la prevista por el fundador, la musical también evolucionó de manera que los oficios y festividades principales dejaron paulatinamente de seguir la pauta de canto llano y algo de fabordón en días feriados, canto llano y fabordón con un poco de canto de órgano en festividades de segunda clase y algo de canto llano combinado con fabordón y canto de órgano con máxima solemnidad en festividades de primera clase; además, también la intervención de instrumentos fue ampliándose bastante a lo largo del siglo. La policoralidad, común desde los inicios, con dos coros frente a frente o incluso separados en el espacio de la iglesia —arriba en el coro junto al

órgano grande y abajo junto al presbiterio con el órgano portativo —, se mostraría insuficiente ya durante la segunda estancia de Juan Bautista Comes y probablemente incluso un poco antes, durante la corta estancia de Diego de Grado, que fue alumno de Alonso Lobo en Sevilla y debía estar bien acostumbrado a grupos vocales e instrumentales de la máxima sofisticación para los reinos ibéricos de aquella época.

Pese a estas reflexiones, la realidad es que son pocos los documentos que nos den idea de cómo se organizaban instrumentistas y voces, tanto en el espacio como en la combinatoria de cada conjunto, así como el número de coros y la adscripción de instrumentos a los mismos, o incluso la creación de agrupaciones instrumentales en sustitución de uno de los coros. Hemos aportado todos aquellos datos que, de manera más o menos directa, puedan dar una idea de cómo pudo ser y cómo pudo evolucionar la práctica musical de la capilla del Colegio durante el siglo XVII.

Así pues, la capilla incorpora algunas tímidas novedades, que responden a la transformación que el paso del tiempo impone, a la práctica musical traída consigo por los maestros; en la copia de música en papeles observamos la actualización de viejas partituras, la incorporación de otras nuevas y lo más interesante, la ingente realización de acompañamientos para la música de los compositores principales, entre ellos Juan Bautista Comes.

El trasfondo de la evolución musical se encuentra en las prácticas asociadas a diversas celebraciones y festividades de las que nos ha llegado noticia, tanto del ciclo litúrgico como de otros acontecimientos, y la funcionalidad general de los cantores e instrumentistas que conformaban la capilla y sus diferentes coros. Para todo ello nos hemos servido sobre todo la *Consueta* de la Sacristía. No es necesario mencionar aquí a los maestros de capilla, pues antes de realizar esta tesis ya abundaba la información al respecto; sí es necesario significar sin embargo, que es en este apartado donde más problemas se acumularon a lo largo del siglo: si la interinidad de Marcos Pérez fue larga en exceso, los nombramientos posteriores con dudosa buena fe por parte de los Colegiales perpetuos, granjearon una mala imagen a la institución entre los músicos, que costó años superar; solamente el buen hacer de muchos de sus músicos y la honradez en el servicio a la capilla, permitieron que en esta se practicara buena música litúrgica, manteniendo su fama en la ciudad.

Precisamente de esta práctica musical cotidiana hemos analizado las más importantes festividades del ciclo litúrgico. Queremos mencionar aquí la fiesta grande de la casa —la celebración de los oficios y procesión de cabo de octava de Corpus Christi con sus danzas —, puesto que la música que presentamos en esta tesis es precisamente para ella.

Son numerosos los documentos que, ya durante el siglo XVI, criticaban los excesos que se producían durante la festividad del Corpus. Lo cierto es que también la iglesia católica manifestó esta preocupación en incontables ocasiones —como hemos comprobado analizando el Concilio de Trento y otros, así como diversos sínodos—, aunque la propia naturaleza de la reforma luterana forzó al Vaticano a políticas de cierta permisividad en lo referente a las manifestaciones populares en el seno de la propia festividad religiosa.

Parece que el Patriarca logró conjugar la exigida moderación en la expresión de los sentimientos, con la espectacularidad que la combinación del entorno como escenario proporciona —con la alegoría eucarística en el trayecto procesional —, recordando así a los fieles valencianos dónde y en manos de quién, radicaba el proyecto hegemónico para los reinos hispánicos, que de manera sorpresiva finalizaría recayendo en la monarquía francesa, contra la que durante tantos años se había combatido.

Es en este marco que se concibe la obra que Juan Bautista Comes realizó, en el estilo propio de un momento de intensos cambios en la composición musical, para la procesión de cabo de octava del Corpus en el Colegio. Las *Danzas del Corpus* muestran las nuevas prácticas de manera recatada y sin grandes novedades en lo que al lenguaje armónico se refiere. Se trata de una obra casi de juventud de Comes, en la que se muestra como un consumado compositor, consciente de que los textos religiosos cantados en lengua romance deben ser interpretados con una música nueva, pero no osada. Su inserción en el plan de la procesión —que representa el traslado del Arca de la Alianza por el rey David —, con la alegoría de una fiesta cortesana en la que tras el manjar eucarístico servido en la cena, se vence al demonio que ha tomado la forma de un toro, es el colofón al proyecto del Patriarca. En este sentido, deseamos dejar abierta a una reflexión más profunda y un análisis detallado, la razón por la cual estas danzas fueron prohibidas por Juan de Ribera: a la vista del proceso fundacional del Colegio, resulta quizá simplista pensar, que la causa residiera en el alboroto creado por los fieles que acudían a verlas.

De las *Danzas* cabe también destacar los cambios en el vestuario de los infantes: la sencilla túnica concebida por el Santo, a la manera de querubines escoltando el Arca del Alianza, se convierte en ropa *quasi* teatral —más en consonancia con los atavíos utilizados en algunos *ballet de cour* franceses representados por el pintor Daniel Rabel (1578-1637) —, en las sucesivas renovaciones que tienen lugar a lo largo del siglo. Pensamos que reflejan un cambio de mentalidad que no se corresponde con lo ideado por el Patriarca, sino más bien con la evolución de su proyecto: el valor didáctico de sus rituales no era casual, sino hilo conductor del movimiento post tridentino para la regeneración de la Iglesia, compartido por ejemplo, y sin que sean los únicos, con Carlo Borromeo y fray Luis de Granada, que ponía en valor la simplicidad y la compostura, lo “honesto”.

Para finalizar, hemos recapitulado la evolución de la capilla del Colegio a lo largo del siglo; hay que contar como condicionantes de la misma, a la crisis económica del Reino de Valencia y en general de todos los Reinos Hispánicos: las guerras, la expulsión de los moriscos y los constantes enfrentamientos entre las jurisdicción foral, la real y la eclesiástica. Estas circunstancias conforman, en el contexto de un progresivo afianzamiento de la reforma tridentina, un sistema de relaciones sociales y una aproximación a la cultura barroca desde la mirada más conservadora, ignorando la propia lengua y dejando junto a ésta la construcción de una identidad muy pronto desbordada por la influencia de la corte castellana, que rápidamente quedaría marcada por las modas musicales italianas.

La aparición de las Academias y los Novatores durante el último tercio de siglo, supone una bocanada de aire fresco en una ciudad donde cunde la violencia de las *parcialidades*, la

corrupción de los estamentos forales y el empobrecimiento cultural sostenido por los fenómenos piadosos de raigambre popular, en contraposición a la revolución científica e industrial que ya se encuentra en pleno apogeo en los países protestantes.

La vida del Colegio en general y de su capilla de música en particular, mientras tanto, se permite avanzar más lentamente que la sociedad pero de manera inexorable, hacia los usos artísticos del pleno Barroco: lo comprobamos con la progresiva diversificación de las voces en la capilla, especialmente de los tenores, así como la reducción de las voces de bajo a favor de los bajos instrumentales acompañados por arpa, varios órganos y probablemente laúd, vihuela y guitarra. Los maestros de capilla llegados tras la desaparición de Marcos Pérez, han dejado colecciones de música litúrgica a tres y más coros, que además presentan formaciones diversas, desde coros de dos solistas, hasta coros de varios solistas acompañados de instrumentos.

Esta es en definitiva, la historia de una capilla musical única y particular que aún guarda en sus archivos innumerables documentos musicales que esperan a ser recuperados e interpretados.

BIBLIOGRAFÍA

GAZZARI, AGOSTINO: *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti (1607)*. Edición facsímil. (Milán: Bollettino bibliografico musicale, 1933).

AGUSTÍN FLORENCIO, FRANCISCO: *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. (Valencia: Imprenta del Diario, 1792). Edición facsímil. (Valencia: París-Valencia, 1998).

ALCARAZ, JORDI: *El órgano*. (Lleida: Editorial Milenio, 1998).

ALEJOS MORÁN, CONCEPCIÓN: “Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados”, en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y artes: actas del simposium vol.2*, (El Escorial, 2005), págs. 807-842.

ALIA MIRANDA, F.: *Técnicas de investigación para historiadores: las fuentes de la historia*. (Madrid, Síntesis, 2005).

ALMARCHE VÁZQUEZ, FRANCISCO (1875-1927): *Historiografía valenciana: catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. (Valencia: La Voz Valenciana [s.n.], 1919).

ALONSO, ADOLFO: “Estatuto fundacional (1366) de los niños de coro de la catedral de Palencia y su evolución hasta hoy”, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses n° 63*, (Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1992), págs. 207-224.

ÁLVAREZ SELLERS, ALICIA: *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. (Valencia: Universitat de València, 2008).

ANDRÉS, RAMÓN: *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*. (Madrid: Vox Bibliograf, 1995).

ANDRÉS ROBRES, FERNANDO: “La detracción de la renta agraria en los señorío del Real Colegio de Corpus Christi durante el siglo XVII”, en *Estudis, Revista de Historia Moderna*, (1979), págs. 193-222.

—: “Los derechos de monopolio en la Valencia del Antiguo Régimen: el ejemplo de Alfara y Burjassot durante el siglo XVII”, en *Anales de la Universidad de Alicante, Historia Moderna, n° 2*, (1982) págs.25-55.

—: *Actitudes económicas de la clerecía culta en el Antiguo Régimen. Política financiera de Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. (Valencia: Federico Doménech S.A. 1986).

APEL, WILLI: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. (Cambridge, Massachussets: The Medieval Academy of America, 1953).

ARLETTAZ, VINCENT: *Musica ficta, une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle*. (Mardaga, 2000).

ARÓSTEGUI, JULIO: *La investigación histórica: teoría y métodos*. (Barcelona: Crítica, 2001).

ASENJO BARBIERI, FRANCISCO: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri), vol.I. Edición de Emilio Casares Rodicio*. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986).

- AZPILCUETA, MARTÍN DE: *Título Comento, o repetición del capítulo quado de consecratione. distin. / compuesto y de nuevo reusito y emedado por ... Martin de Azpilcueta ... ; en el qual de rayz se trata de la oracion, horas canonicas y otros officios diuinos ...* Publicación en casa de Pedro Bernuz ..., a costa de Miguel de Suelves, 1560 en Çaragoça. (Zaragoza: Miguel de Suelves, 1560).
- BALDELLÓ, PERE: “Los Goigs de la Mare de Déu”, en *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, (1955), págs.184-194.
- BANG MATHER, BETTY: *Free Ornamentation in Woodwind Music*. (New York: Mc Ginnis & Marx, 1976).
 —: *Interpretation of French Music from 1675 to 1775*. (New York: Mc Ginnis & Marx, 1973).
 —: *The Art of Preluding (1700-1830)*. (New York: Mc Ginnis & Marx, 1984).
- BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y el erasmismo*. (Barcelona: editorial Crítica, 1978).
 —: *Erasmus y España*. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986).
- BEARD, DAVID Y GLOAG, KENNETH: *Musicology. The Key Concepts*. (New York: Routledge, 2005).
- BEJARANO PELLICER, CLARA: “De la parte de dentro o de la parte de fuera: la capilla paralela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVII”, en *Revista de Humanidades n° 20*, (2013) págs. 145-171.
- BENITO, FERNANDO: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. (Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1991).
- BENLLOCH POVEDA, ANTONIO: “Sínodos valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI: Actas del II Symposium de Teología Histórica*. (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983), págs. 169-182.
- BERGER, KAROL: *Musica Ficta. Theories of accidental inflections i vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Primera edición, 1987).
- BERNIS MADRAZO, CARMEN: “El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote.”, en *Revista de dialectología y tradiciones populares n°43*, (1988), págs. 59-66.
- BERMUDO, JUAN: *Declaración de instrumentos musicales*, (1555). Edición facsímil. (Valladolid: ed. Maxtor, 2009).
- BLECUA, JOSÉ MANUEL: *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*. (Madrid: editorial Gredos, 1970).
- BOMBIA. Y CARRERAS, JUAN J. EDS. : *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. (Valencia: Universidad de Valencia, 2005).
- BONASTRE, FRANCESC: “Aquí de la fe”, Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636 - 1682). Estudi i edició”, en *Recerca Musicològica*, VI-VII, (1986-1987), págs. 77-147.
 —: *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636 - Barcelona, 1682). Estudi i transcripció*. (Barcelona: Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986).
- BONET CORREA, ANTONIO: “La fiesta barroca como práctica del poder.”, en *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, (Madrid, 1990), págs. 5-31.

- BOORMAN, STANLEY: *Studies in the Printing, Publishing and Performance of Music in the 16th century*. (Aldershot: Ashgate Publishing Group, 2005).
- BORGERDING, TODD MICHAEL: *The Motet, Rhetoric, and Religion in Renaissance Spain*. (Rochester: University of Rochester Press, 2008).
- BORONAT Y BARRACHINA, PASCUAL: *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico-crítico*. 2 tomos. (Valencia: Imprenta de Francisco Vives y Mora, 1901).
- : *El Beato Juan de Ribera y el Colegio de Corpus Christi. Estudio histórico*. (Valencia: Imprenta F.Vives y Mora, 1904).
- BOSCH I VALLBONA, JOAN: “Cendres de la Pintura: Antoni Rovira i Pau Torrent al retaule de Sant Miquel d’Esparreguera (1629-1635)”, en *Locus Amoenus*, (1997), págs. 79-96.
- BOYD, MALCOLM: *Harmonizing Bach Chorals*. (London: Barrie & Jenkins, 1982).
- BUKOPFZER, MANFRED: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. (Madrid: Alianza editorial, 1986).
- BURMEISTER, JOACHIM: *Musical Poetics. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. Edited by Claude V. Palisca*. (New Haven and London: Yale University Press).
- BUSSE BERGER, ANNA MARIA: *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution* (London: Oxford University Press, 1993).
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, CARMELO: *El barroco musical en Castilla y León. Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2004).
- CABANILLES, JUAN BAUTISTA (1644-1712): *Versos para órgano, vol. I. Edición de José María Llorens Cisteró y Julián Sagasta Galdós*. (Barcelona: CSIC, 1986).
- CALAHORRA MARTÍNEZ, PEDRO: *Historia de la Música en Aragón*. (Zaragoza: Librería General, 1977).
- : *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Vol.I: polifonistas y ministriles*. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978).
- : *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Vol.II: organistas, organeros y órganos*. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978).
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: “El verdadero Dios Pan”, en *Autos Sacramentales Completos n° 48. Edición de Fausta Antonucci*. (Kassel/Universidad de Navarra: edición Reichenberger, 2005).
- CALLADO ESTELA, EMILIO Y ESPONERA Cerdán, ALFONSO (EDS.): *Memoria escrita, historia viva: dos dietarios valencianos del seiscientos*. (Valencia: Ajuntament de Valencia, 2004).
- CALLADO ESTELA, EMILIO: “Devoción popular y convulsión social en la Valencia del seiscientos el intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó”, en *Estudis: Revista de historia moderna n° 25*, (1999) págs. 293-303.
- : “Sínodos, fiestas y religiosidad popular en la Valencia del siglo XVII”, en *Francisco Núñez Roldán, (coord.): Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007), págs. 245-258.

- : *Iglesia, poder y sociedad en el siglo XVII. El arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga*. (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2001).
- (coord.): *Curae et studii exemplum: el Patriarca Ribera cuatrocientos años después. Prólogo de Antonio Mestre Sanchis*. (València: Universitat de València, 2009).
- (coord.): *Lux totius Hispaniae: el Patriarca Ribera cuatrocientos años después. Prólogo de Rafael Benito Sánchez-Blanco*. (València: Universitat de València, 2011).
- CALLADO ESTELA, EMILIO Y NAVARRO SORNÍ, MIGUEL (COORDS.): *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012).
- CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE: *Etnomusicología*. (Madrid: ICCMU, 2004).
- CANET, JOSÉ LUIS, RODRÍGUEZ, EVANGELINA Y SIRERA, JOSÉ LUIS: *Actas de la Academia de los Nocturnos-Volumen I (Sesiones 1-16)*. (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1988).
- CARBONERES, MANUEL: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus basada en la que se publicó en el año 1815, por Manuel Carboneres en 1873*. (Valencia: París-Valencia, 1994).
- CÁRCEL ORTÍ, VICENTE: *Historia de la Iglesia en Valencia*. (Valencia: Arzobispado de Valencia, 1986).
- CAROSO DA SERMONETA, FABRITIO: *Nobilità di dame. Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*. (Venetia: ad instantia dell' Auttore, 1600).
- CARRERAS, JUAN JOSÉ: “La historiografía artística: la música”, en *P. Aullón de Haro (ed.), Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*. (Madrid: Verbum, 1994), págs. 277-306.
- : “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980), en *Il Saggiatore Musicale 1*, (2001), págs. 121-169.
- CARRERAS, JUAN JOSÉ Y GARCÍA, BERNARDO J.: *La Capilla Real de los Austrias, música y ritual de corte en la Europa moderna*. (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001).
- CARTER, JOHN: *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).
- CASARES RODICIO, EMILIO: “Teatro musical: zarzuela, tonadilla ópera, revista”, en *Historia de los espectáculos en España, coord. por Andrés Amorós y José María Díez Borque*. (Madrid: Castalia, 1999), págs. 147-172.
- CASEY, JAMES: *El Reino de Valencia en el siglo XVII* (Madrid: Alianza Siglo XXI, 1998).
- CASTELL MAHIQUES, VICENTE: “El Archivo del Colegio de Corpus Christi (Patriarca) y la Historia socio-económica de Valencia”, en *Primer Congreso de Historia del País Valenciano, I*, (Valencia, 1973), págs. 383-398.
- : “El Archivo del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi (Patriarca) de Valencia: antecedentes, organización moderna y fondos del siglo XVI”, en *Octavo Congreso de Historia de la Corona de Aragón, III, vol. 1*, (Valencia, 1973), págs. 127-137.
- : “Devotiones. Los Jueves del Patriarca”, en *Analecta Sacra Tarraconensis. Revista de ciències històricoeclesiàstiques* (1955) págs. 229-243.

- CEBRIÁ Y ARAZIL, FÉLIX: *Ceremonial de la ciudad de Valencia para la Fiesta del Corpus, siglo XVII*. Salvador Carreres Zacarés, edit. (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1958). Reproducción facsímil parcial.
- CELMA, FRANCISCO: *Devocionario eucarístico*. (Valencia: José Lucas, 1766). En Biblioteca Valenciana-Sant Miquel dels Reis.
- CERONE, PEDRO: *El Melopeo y Maestro*. (Nápoles: J.B.Gargano y L.Nucci, 1613). *Edición en facsímil a partir de los ejemplares conservados en la Universidad Autónoma de Puebla, México, y en la Universidad Autónoma de Oaxaca, México. Edición a cargo de Antonio Ezquerro Esteban*. (Barcelona: Institució “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2007).
- CÍSCAR, EUGENIO: “Notas sobre la predicación e instrucción religiosa de los moriscos en Valencia a principios del siglo XVII”, en *Estudis: Revista de historia moderna* nº15, (1989), págs. 205-244.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*. (Madrid: Ediciones Siruela, 1998).
- CLARKE, ERIC & COOK, NICHOLAS: *Empirical Musicology Aims, Methods, Prospects*. (London: Oxford University Press, 2004).
- CLIMENT BARBER, JOSÉ Y PIEDRA MIRALLES, JOAQUÍN: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Comisaría Nacional de la Música, 1977).
- CLIMENT BARBER, JOSÉ: “Un barroco desconocido: Marcelo Settimio.”, en *Tesoro Sacro Musical*, vol. II. (1974), págs. 116-137.
- : *Fondos Musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia*. (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979).
- : *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio Corpus Christi-Patriarca*. (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984).
- : “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical* nº 21, (Madrid: CSIC, 1966).
- (ed.): *Cançoner de Gandia*. (Valencia: Generalitat Valenciana, 1995).
- “Los polifonistas del siglo XVII.”, en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. (Valencia: Editorial Prensa Valenciana S.A., 1992).
- : *Villancico barroco valenciano*. (València : Consell Valencià de Cultura, 1997).
- COLETTE M.-N., POPIN M., VENDRIX PH.: *Histoire de la notation: du Moyen Âge à la Renaissance*. (Paris: Minerve, 2003).
- COMES, JUAN BAUTISTA: *Danzas del Santísimo Corpus Christi. Transcripción de Vicente García Julbe. Estudio de Manuel Palau*. (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1952). Es la transcripción del manuscrito de Pedro Martínez de Orgambide de 1706.
- : *Cuatro Gozos con polifonía. Transcripción por Vicente Báguena Soler y estudio morfológico por Manuel Palau*. (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955).
- : *Obras en lengua romance, vols. 1, 2, 3 y 4. Estudio, transcripción y versión de José Climent Barber*. (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1977).

COOKSEY, J.: “Understanding male-adolescent voice maturation: Some significant contributions by European and American researchers”, en G. Paine (ed.): *Five centuries of choral music: Essays in honor of Howard Swan*. (Hillsdale: Pendragon Press, 1989).

CORREA DE ARAUXO, FRANCISCO: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano intitulado Facultad Orgánica. Transcripción y estudio por Santiago Kastner, vol. I. (Alcalá de Henares, 1626)*. (Barcelona: CSIC, 1948).

—: *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano intitulado Facultad Orgánica. Transcripción y estudio por Santiago Kastner, vol. II. (Alcalá de Henares, 1626)*. (Barcelona: CSIC, 1952).

CORTÉS LATRE, ANTONIO: *Corpus de Valencia : de las rocas al Patriarca*. (Valencia : Ajuntament de València, 1999).

COTARELO Y MORI, EMILIO: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Edición de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal*. (Granada, Universidad de Granada, 2000).

COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...*, (Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674). Las dos partes de la obra de Covarrubias con portada propia, la segunda con fecha 1673. Localización: Biblioteca Nacional (España), sig. R-001617(2). Edición electrónica <http://www.cervantesvirtual.com>.

—: *Tesoro de la lengua castellana o española, 1611. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*. (Madrid - Frankfurt, Editorial Iberoamericana, 2006).

CREUHADES, JOAN NICOLAU: *Solemnes y grandiosas Fiestas que la... Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo decreto. (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1623)*. En Biblioteca Digital Valenciana- Biblioteca Valenciana Sant Miquel dels Reis.

CURTIS, ALEXANDER PRICE: *The Early Baroque Era. From the Late 16th Century to the 1670's* (London: Palgrave Macmillan, 1993).

DAHLHAUS, CARL: *Fundamentos de la Historia de la Música*. 1ª ed.1977. (Barcelona: Gedisa, 1997).

DE AYALA, MARTÍN: *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros. Impreso por orden del Patriarca de Antiochia y Arçobispo de Valencia Don Juan de Ribera*. (Valencia: Pedro Patricio Mey, 1599).

DE COLONIA, FRANCO: *Ars Cantus Mensurabils. Vol. 8 de Corpus scriptorium de musica*. (Boston: American Institute of Musicology, 1974).

DE ESQUIVEL BARAHONA (CA. 1560-CA. 1624): *El Libro de Motetes de 1608. Estudio y transcripción de Francisco Rodilla León*. (Ciudad Rodrigo: Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005).

DE ESQUIVEL NAVARRO, JUAN: *Discursos sobre el arte del dançado. (Sevilla: Patronato del Instituto Nacional del Libro Español, 1642)*.

DE LA GRANJA, AGUSTÍN: “El Entremés y la fiesta del Corpus.”, en *El Crítico* n° 42, (1988) págs.141-142.

DE LA LAMA, JESÚS ÁNGEL: *El órgano barroco español. Vols. I. Naturaleza*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995).

—: *El órgano barroco español. Vol. II, primera y segunda parte. Registros*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995).

—: *El órgano barroco español. Vol. III. Registración*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995).

DE LA PUERTA ESCRIBANO, RUTH: “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras” en *Ars Longa* n°17, (2008), págs. 67-80.

DE LOS REYES PEÑA, MERCEDES: “El drama sacramental en el Códice de Autos Viejos”, en *Cuadernos de Historia Moderna* n° 23, (1999), págs. 17-46.

DELICADO, FRANCISCO JAVIER, Y BIOSCA, VICENTE: “La iglesia parroquial y casa-abadía de Fuente la Higuera” en *Ars Longa*, (1996-1997), págs. 59-73.

DE RIBERA, JUAN: *Sermones*. 7 vols. (Valencia: EDICEP, 1987-2001).

DE MORALES, CRISTÓBAL († 1553): *Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus (Roma, 1544). Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1952).

—: *Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXV. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1953).

—: *Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544). Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1954).

—: *Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545). Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1956).

—: *Opera Omnia. Volumen V. Motetes XXVI-L. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1959).

—: *Opera Omnia. Volumen VI. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544). Segunda parte. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1962).

—: *Opera Omnia. Volumen VII. Misas XVII-XXI. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1964).

—: *Opera Omnia. Volumen VIII. Motetes. LI-LXXV. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. [Revisión y edición de Miguel Querol y José María Llorens]. Roma: CSIC, 1971).

—: *Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum. Introducción, estudio y transcripción por Josep Maria Llorens Cisteró*. (Barcelona: CSIC, 2010).

DE ROTTERDAM, ERASMO: *Colloquios familiares / compuestos en latín por ... Desiderio Erasmo Roterodamo ... ; traducidos muy fielmente en nuestra lengua castellano por vn muy sabio varón y en cada colloquio va su argumento del intérprete, que declara la materia de que trata ...* (1527?).

DE SANTA MARÍA, TOMÁS: *Libro llamado Arte de tañer fantasía*. (Valladolid: Fco.Fdez. de Córdoba, 1565). Edición facsímil. (Valladolid: ed. Maxtor, 2009).

- DE TORRES, JOSEPH: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y arpa*. (Madrid: Imprenta de música, 1736). Edición facsímil. (Valladolid: Editorial Maxtor, 2009).
- DE VICTORIA, TOMÁS LUIS († 1611): *Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1965).
- : *Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXI. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1965).
- : *Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1967).
- : *Opera Omnia. Volumen IV. Motetes XXII-XLVI. Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés*. (Roma: CSIC, 1968).
- DE VIVANCO, SEBASTIÁN (CA. 1550-1610): *Libro de motetes (1610). Estudio y transcripción: Dámaso García Fraile. Vol. I*. (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001).
- DIAGO, FRANCISCO: *Anales del Reyno de Valencia (Valencia: Patricio Mey, 1613)*. Edición facsímil. (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2009).
- DIAGO, MANUEL, Y FERRER VALLS, TERESA: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. (Valencia: Universitat de València, 1991).
- DÍAZ MARROQUÍN, LUCÍA: *La retórica de los afectos*. (Kassel: Reichenberger DeMúsica 13, 2008).
- DÍAZ RENGIFO, JUAN: *Arte poética española. Ed. Ángel Pérez Pascual*. (Kassel: Reichenberger Ediciones críticas 180, 2012).
- DIVERSOS AUTORES: *Diccionario de la música española e hispanoamericana. 10 volúmenes. Coord. Emilio Casares Rodicio*. (Madrid: INAEM-Sociedad General de Autores de España, 1999).
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. (Barcelona: Antoni Bosch, 1978).
- (ed): *Literatura de la celebración, verso e imagen en el barroco español*. (Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992).
- DÍEZ ECHARRI, EMILIANO: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970).
- DIVERSOS AUTORES: *Miscelánea musical en torno a Don José Climent*. (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2009).
- DOLCET, JOSEP I VILAR, JOSEP M^a: « La música instrumental en el barroc », en *Història de la Música Catalana, Valencia i Balear*. (Barcelona: Edicions 62, 1999).
- DOMÉNECH CORRAL, JOSÉ ANTONIO: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi. Los decretos de todas las "Santas Visitas". Años 1649 al 2001*. (Valencia: EDICEP, 2001).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO: *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. (Madrid: Editorial Itsmo, 1979).

- DOMINGO PÉREZ, CONCEPCIÓN: “Nota sobre medidas agrarias valencianas”, en *Estudis: Revista de historia moderna* n^o9, (1981-1982), págs. 7-14.
- ELLIOTT, J.H.: *La España Imperial, 1469-1715*. (Barcelona: Vicens-Vives, 1998).
- El “Libre de antiquitats” de la Seu de València: estudi i edició a cura de Joaquim Martí Mestre*. (Valencia: Institut Universitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Abadía de Montserrat, 1994).
- El Cancionero de la Sablonara: edición crítica a cargo de Judith Etzion*. (London: Tamesis, 1996).
- El Cancionero de Uppsala: edición a cargo de M^a Carmen Gómez Muntané*. (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003).
- El Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, Ms. Bibl. Medinaceli sign. n.o 13.230. Transcripción y estudio por Miquel Querol, vol. I*. (Barcelona: CSIC, 1949).
- El Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli, vol. II. Transcripción y edición por Miquel Querol*. (Barcelona: CSIC, 1950).
- El Cancionero Musical de Palacio. Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Barcelona: CSIC, 1951).
- El Cançoner de Gandia: estudi, versió i transcripció de Josep Climent Barber*. (València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995).
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento traducido al castellano por don Ignacio López de Ayala*, (Madrid: Imprenta Real, 1785). Edición bilingüe latín/castellano.
- ESCOLANO, GASPAR: *Décadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia. Reproducción facsímil de la edición de Valencia. (Madrid, 1878)*. (Valencia: Librerías Paris-Valencia, 1980).
- ESSES, MAURICE.: *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th Centuries. Vol. 1: History and background, Music and Dance*. (New York: Pendragon Press, 1992).
- : *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th Centuries. Vol. 2: Musical transcriptions*. (New York: Pendragon Press, 1993).
- : *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th Centuries. Vol. 3*. (New York: Pendragon Press, 1994).
- Estudios sobre el barroco musical hispánico: *en torno a la figura del Dr. Miguel Querol: coordinación, Antonio Ezquerro Esteban, Luis Antonio González Marín, Marc Heilbron Ferrer. Departamento de Musicología, Institución Milà i Fontanals*. (Barcelona: CSIC, 2005).
- EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO, Y GONZÁLEZ MARÍN, LUIS ANTONIO: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (zac).”, en *Anuario Musical*, n^o 46, (1991), págs. 127-172.
- EZQUERRO ESTEBAN, ANTONIO (ED.): *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de la Seo de Zaragoza*. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991).
- : “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España.”, en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 4, n^o 1, (1997), págs. 5-70.

—: *Villancicos aragoneses del s. XVII, de una a ocho voces. Estudio y edición: Antonio Ezquerro Esteban.* (Barcelona: CSIC, 1998).

—: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad.”, en *Anuario Musical*, n° 55, (2000), págs. 19-70.

—: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII. Estudio y edición de Antonio Ezquerro Esteban.* (Barcelona: CSIC, 2000).

—: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular.”, en *Anuario Musical*, n° 56, (2001), págs. 97-113.

—: “Músicos del Seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete.”, en *Anuario Musical*, n° 61, (2006), págs. 81-120.

—: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, (obra polifónica conservada en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza).* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1991).

FABBRI, PAOLO: *Monteverdi.* (Torino: Turner, 1985. Edición española, 1989).

FELIPO, AMPARO: *El centralismo de nuevo cuño y la política de Olivares en el País Valenciano.* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1988).

FELLERER, K.G.: “Church Music and the Council of Trent”, en *The Musical Quarterly* 39- IV (1953) págs. 576-594. Traducción del texto inglés de Moses Hadas.

FENLON, IAIN: *The Renaissance. From the 1470s to the End of the 16th Century* (London: Palgrave Macmillan, 1990).

—: *Music and Culture in late Renaissance Italy.* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

FENLON, IAIN & CARTER, TIM: *Con che soavità Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740.* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

FENLON, IAIN AND KNIGHTON, TESS (EDS.): *Early music printing and publishing in the Iberian World.* (Kassel: Reichenberger, 2006).

FERRER BALLESTER, MARÍA TERESA: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española.* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2007).

FERRER VALLS, TERESA: *La práctica escénica cortesana de la época del emperador a la de Felipe III.* (London: Tamesis books, 1991).

—: *Nobleza y espectáculo teatral.* (Valencia: Universitat de València, Universidad de Sevilla, UNED, 1993).

—: “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”, en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias.* (Madrid: SEACEX, 2003) págs. 27-37.

—: “El Duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés” en *El Siglo de Oro n escena: Homenaje a Marc Vitse*. (Toulouse: Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, 2006), págs.283-295.

—: “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”, en *E. Berenguer coord.: Reino y ciudad. Valencia en su historia*, (2007), págs. 185-200.

—: “De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*”, en *B. J. García García y M. L. Lobato coords: Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, (Iberoamericana-Vervuert, 2007), págs. 151-167.

FICHET, LAURENT: *Le langage Musical Baroque. Éléments et structures* (Bourg-la-Reine: Minerve, 2000).

FIORENTINO, GIUSEPPE: *Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de Folía en procesos de composición e improvisación. Tesis doctoral dirigida por el profesor Emilio Ros-Fábregas*. (Granada: Universidad de Granada, 2009).

—: “Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado...”. *Separata de Francisco Salinas, Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, (2014), págs. 147-160.

FLECHA, MATHEO: *Ensaladas La feria y Las cañas*. Edición de M. Carmen Gómez. (Madrid: editorial Alpuerto, 1987).

FLECHA EL JOVEN, MATEO (1530-1604): *Il Primo Libro de Madrigali. Introducción, estudio y transcripción por Mariano Lambea Castro*. (Barcelona: CSIC, 1988).

FONTANA, JOSEP, Y BERNAL, ANTONIO-MIGUEL (COORD.): *Historia de España*. (Barcelona: Marcial Pons, 2007).

FRANCH BENAVENT, RICARDO: “La Real Sociedad Económica de Amigos del País y el fomento de la industria valenciana de la seda en el siglo XVIII.”, en *Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, (1776-2009)*. (Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2009), págs. 57-96.

FURIÓ, ANTONI: *Història del País Valencià*. (València: edicions Alfons el Magnànim, 1995).

FUSTER, JOAN: *Poetes, moriscos i capellans*. (Valencia: L'Estel, 1962).

—: *Nosaltres els valencians*. (Barcelona: Edicions 62, 1962).

GARCÍA FRAILE, DÁMASO: “La música española del siglo XVII, línea actual de investigación”, en *Revista de Musicología, XXII*, (1997) págs. 117-153.

—: “La danza en la Iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, (2000), págs.505-527.

GARCÍA GARCÍA, BERNARDO Y LOBATO LÓPEZ, M^a LUISA (COORD): “La fiesta cortesana en la época de los Austrias.”, en *Las fiestas reales: representación pública y rituales de corte. La corte festiva en movimiento: entradas y visitas reales. El teatro cortesano y las fiestas reales*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003).

GARCÍA JULBE, VICENTE: *Maestros Españoles del Siglo de Oro de la Polifonía Vocal Colección de las principales obras de nuestros Polifonistas clásicos, transcritas a notación moderna por Vicente García Julbe, Maestro de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca), de Valencia. (1 vol.) Motetes para los distintos tiempos litúrgicos y festividades del Señor. Apéndice de Villanescas eucarísticas de maestro Francisco Guerrero.* (Valencia: Ediciones Corpus Christi. No se indica la fecha).

GARCÍA MARTÍN, MANUEL (ED.): *Estado actual de los estudios del Siglo de Oro. Vols. I y II.* (Salamanca: Ediciones Universidad, 1993).

GARCÍA MARTÍNEZ, SEBASTIÁN: “El Patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna, vol.4*, (1975), págs. 94-107.

—: “San Juan de Ribera y la primera cuestión universitaria”, en *Contrastes: Revista de historia moderna, vol.1*, (1985), págs. 3-50.

GARCÍA VILLOSLADA, RICARDO Y OTROS: *Historia de la Iglesia en España, vol. IV. La Iglesia en la España de los siglos XVI-XVII.* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos 1979-1982).

GARRIGOSA, JOAQUIM I ALTRES: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear, vol. 1: Dels inicis al Renaixement.* (Barcelona: Edicions 62, 2000).

GAVALDÀ, FRAY FRANCISCO (1618-1686): *Memoria de los sucesos particulares de Valencia y su Reyno en los años mil seiscientos quarenta y siete y quarenta y ocho, tiempo de peste / dedicada Fray Francisco Gavaldá.* (Valencia: Imprenta de Joseph de Orga, 1804). Reedición facsímil.

GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE (1561-1627): *Cancionero musical de Góngora. [Música impresa]. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavalda.* (Barcelona: CSIC, 1975).

GONZÁLEZ, SARA: *The Musical Iconography of Power in Seventeenth Century Spain and Her Territories.* (London: Pickering & Chatto, 2013).

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, HERMINIO: *Los seises de Sevilla.* (Sevilla: Castillejo, 1992).

—: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI.* (Sevilla: Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1999). Incluye el viaje a Jerusalén de Guerrero.

GONZÁLEZ CASADO, P.: *Diccionario técnico Akal de términos musicales: español-inglés, inglés-español.* (Madrid: Akal, 2000).

GONZÁLEZ GARCÍA, JOSÉ LUIS: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro.* (Madrid: Akal, 2015).

GONZÁLEZ MARÍN, LUIS ANTONIO (ED.): *Seis villancicos del maestro de capilla de El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670).* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1987).

—: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza.”, en *Recerca Musicològica, n° 9-10*, (1989), págs. 303-325.

—: “Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: “El Madrigal” considerado como composición para instrumentos”, en *Nassarre, vol. 5, n° 2*, (1989), págs. 119-132.

—: “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 en el siglo XVII.”, en *Nassarre*, vol. 7, nº 2, (1991), págs. 159-167.

—: “Dos nuevas piezas españolas del s. XVII para conjunto instrumental.”, en *Nassarre*, vol. 9, nº 2, (1993). Ejemplar dedicado a: *VII Encuentro de Música Ibérica*. (Zaragoza, 16, 17 y 18 de Abril de 1993), págs. 211-219.

—: “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, en *Anuario Musical*, nº 48, (1993) págs. 63-101.

—: “El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (I).”, en *Nassarre*, Vol. 10, nº 1, (1994), págs. 97-140.

—: *Filippo Coppola y Manuel García Bustamante: El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter (Nápoles 1678)*. Estudio y edición de Luis Antonio González Marín. (Barcelona: CSIC, 1996).

—: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español.”, en *Anuario Musical*, nº 52, (1997), págs. 101-142.

—: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal.”, en *Anuario Musical*, nº 56, (2001), págs. 83-95.

—: “Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores.”, en *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 46, (2010), págs. 81-117.

GONZÁLEZ VALLE, JOSÉ VICENTE: *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla*. (Barcelona: CSIC, 1992).

GONZÁLEZ NOVALÍN, JOSE LUIS: *El inquisidor general Fernando de Valdés (1483-1568). Su vida y obra*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1968- Reedición de Universidad de Oviedo y Fundación SELGAS-FAGALDE, 2007).

GONZÁLEZ VALLE, JOSÉ VICENTE: “La recuperación de la música religiosa en Aragón”, en *Ars sacra*, (1999).

—: “Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII”, en *Anuario Musical*, nº 47, (1992), págs. 103-132.

GREGORI, JOSEP MARIA: “Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589” en *Recerca Musicològica VIII*, (1988), págs. 47-63.

—: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *Cantus* y *Altus* en el tránsito de Renacimiento al Barroco” en *Revista de Musicología*, vol. 16 nº 5 del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*. (1993), págs. 2770-2782.

GRIER, JAMES: *The critical editing of music. History, method and practice*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

GRIFFITHS, JOHN, Y OTROS: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. (Madrid: Colección Música Hispana Textos, 2004).

GUERRERO, FRANCISCO (1528-1599): *Opera Omnia. Volumen I. Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Primera parte, a cinco voces. Transcripción por Vicente García. Introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá*. (Barcelona: CSIC, 1955).

—: *Opera Omnia. Volumen II. Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Segunda parte, a cuatro y a tres voces. Transcripción por Vicente García. Introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá*. (Barcelona: CSIC, 1957).

—: *Opera Omnia. Volumen III. Motetes I-XXII. Introducción, biografía, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 1978).

—: *Opera Omnia. Volumen IV. Missarum Liber Primus. Introducción estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 1982).

—: *Opera Omnia. Volumen V. Missarum Liber Secundus. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 1986).

—: *Opera Omnia. Volumen VI. Motetes XXIII-XLVI. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 1987).

—: *Opera Omnia. Volumen X. Magnificat per Omnes Tonos. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 1999).

—: *Opera Omnia. Volumen XI. Salmos de Vísperas - Pasionarios. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 2001).

—: *Opera Omnia. Volumen XII. Himnos de Vísperas. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 2002).

—: *Opera Omnia. Volumen XIII. Motetes del santoral. Introducción, estudio y transcripción por Josep M. Llorens i Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé*. (Barcelona: CSIC, 2003).

HARPER, JOHN: *The forms and orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century*. (Oxford: Clarendon press, 2001).

HAYNES, BRUCE: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. (London: Oxford University Press, 2007).

HERGUETA, NARCISO: “Notas diplomáticas de Felipe II. Acerca del canto llano, misales, breviarios y demás libros litúrgicos” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* n°9, (1905) págs. 39-50.

HIJARRUBIA LODARES, GUILLERMO: “Los tiempos del pontificado de Santo Tomás de Villanueva vistos por un poeta latino del siglo XVI”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n°43, (1959), págs. 36-52.

HILL, JOHN WALTER: *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*. (New York: W.W.Norton & Company, Inc., 2004).

HOPPIN, RICHARD H.: *Medieval Music* (New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1978).

HOULE, G.: *Meter in Music, 1600-1800. Performance, perception, and notation: the origins of the measure in the Seventeenth Century*. (Bloomington: IndianaUniversityPress, 1987).

HUERGA, ÁLVARO: *Fray Luis de Granada* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988).

JAMBOU, LOUIS: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII. Vols. I y II*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988).

Informe que la insigne Ciudad de Valencia a puesto en manos del Rey Nuestro Señor... en orden a la Real letra del primero de Junio pasado, en que fue servido mandar, se variase la Procepción del Corpus de la tarde a la mañana. (Valencia: Vicente Cabrera Impresor de la Ciudad, 1677). En Biblioteca Valenciana-San Miquel dels Reis.

JAQUE, JUAN ANTONIO, MAESTRO DE DANZAR: *Libro de danzar (manuscrito copia de otro del siglo XVII). Copiado por Barbieri en 1881*. (Madrid: Biblioteca Nacional, Fondo Antiguo, Ms/ 14059/15).

KERMAN, JOSEPH: *Contemplating musicology*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

KNIGHTON, TESS AND TORRENTE, ALVARO: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genre*. (Cornwall: Ashgate Publishing Group, 2007).

KURTZMAN, JEFFREY: *The Monteverdi Vespers of 1610 Music, Context, Performance*. (London: Oxfors University Press, 2000).

La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII. Introducción, estudio y transcripción de Francesc Bonastre. (Barcelona: CSIC, 2005).

La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del “Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela”, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557). Edición a cargo de Higinio Anglés. (Barcelona, 1944. Reimpresión: Barcelona, 1984).

La música en las Catedrales en el s. XVII: Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa. Estudio y edición: José Vicente González Valle (Barcelona: CSIC, 1997).

La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Edición a cargo de Mariano Lambea. Vol. I. (Barcelona: CSIC, 2000).

La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Introducción y edición crítica a cargo de Mariano Lambea y Lola Josa. Vol. II. (Barcelona: CSIC, 2003).

La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Introducción y edición crítica a cargo de Mariano Lambea y Lola Josa. Vol. III. (Barcelona: CSIC, 2005).

La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa. Edición de Mariano Lambea y Lola Josa. (Madrid: CSIC, 2004).

La Procesión del Corpus en antiguos dietarios y libros de memorias. Edición de Miguel Ángel Català Gorges. (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1993).

LAMBEA CASTRO, MARIANO: “Apuntes sobre el conceptismo sacro en algunos villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)”, *Revista de literatura*, vol. 62:123, (2000), pág. 41-60.

LAMBEA, MARIANO: *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465-ca. 1710.* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000).

LAWSON, COLIN Y STOWEL, ROBIN: *The Historical Performance of music. An introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Traducción española: *La interpretación histórica de la música* (Madrid: Alianza Música, 2005).

LEOPOLD, SILKE: *Monteverdi (Music in Transition). Translated from German by Anne Smith.* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

Liber Usualis, Missae et Officii. (Paris: Desclée, 1930).

LHERMITE, JEHAN: *Le Passetemps. Edición del manuscrito original: Ch. Ruelens, conservador de la Real Biblioteca de Bélgica.* (Amberes, 1909).

LIMAN, TAOUFIK: “Lenguaje híbrido de los moriscos: entre el arraigo de su acervo cultural islámico y las vicisitudes del entorno”, en *Anaquele de estudios árabes*, vol. 13, (2002), págs. 67-86.

LLORENS CISTERÓ, JOSÉ M^a: “La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas”, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. 1, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), págs. 189-287.

LOLO, BEGOÑA: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738).* (Madrid: Universidad Autónoma, 1990).

LÓPEZ- CALO, JOSÉ: “Los comienzos de la ópera en España. La ópera en el siglo XVII”, en *La ópera en España* (Oviedo: X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias, 1984), págs.73-80.

———: “Manierismo y Barroco”, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. 1, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), págs. 351-356.

———: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia, Vol. I Actas Capitulares.* (Santiago de Compostela: USC, 1990).

———: *La música en las catedrales españolas.* (Madrid: ICCMU, 2012).

LÓPEZ CANO, RUBÉN: *Música y retórica en el Barroco* (México: UNAM, 2000).

Madrigales españoles inéditos del siglo XVI y Cancionero de la Casanatense. Transcripción y estudio por Miguel Querol. (Barcelona: CSIC, 1981).

MAESTRE, ANTONIO: “Las corrientes de espiritualidad en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI. Actas del II Symposium de Teología Histórica.* (Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1983), págs. 53-80.

MARÍN, MIGUEL ÁNGEL: *Music on the margin. Urban music life in eighteenth-century Jaca.* (Kassel: Reichenberger, 2002).

MARTÍ, JOSEPH: *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales.* (Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial, 2000).

MARTÍ GRAJALES, FRANCISCO: *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia. Tercera parte extractada de sus Actas.* (Valencia: Imprenta de F.Vives y Mora, 1906).

MARTÍN MÁRQUEZ, ALBERTO: *Niños y típles en la catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio.* (Zamora: VI Festival Internacional Pórtico de Zamora, 2008).

MARTÍN MORENO, ANTONIO: “La música teatral del siglo XVII español”, en *La música en el Barroco.* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977), págs. 125-146.

———: “El órgano y la música para órgano en Málaga y su provincia”, en *El órgano español. Actas del Primer Congreso, 27-29 octubre 1981. Coord. por Antonio Bonet Correa.* (1983), págs. 147-154.

———: “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español.” en *Recerca musicològica, n.º 11-12,* (1991), págs. 111-131.

———: “El Instituto Español de Musicología y su aportación al conocimiento del barroco musical español: Higinio Anglés y Miguel Querol.” en *Anuario Musical, n.º 49,* (1994), págs. 159-178

———: “Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro.” en *Edad de Oro, vol. 22,* (2003), págs. 321-360.

———: “Pasado, Presente y Futuro de la Musicología en la Universidad española.”, en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado, n.º 52,* (2005), págs. 53-76.

———: “Sebastián Durón (1660-1716), compositor de música teatral.” en *Sebastián Durón y la música de su época.* Paulino Capdepón Verdú , Juan José Pastor Comín (ed. lit.), (2013), págs. 15-66.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, BEATRIZ: “Música y Danza”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología.* (2002), págs.439-476.

———: (ed. Lit.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza.* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011).

MAS I USÓ, PASQUAL: *Justas, Academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención.* Tesis doctoral (Universitat de València, 1991) Edición electrónica.

———: *Academias y justas literarias barrocas valencianas.* (Kassel: edit. Reichenberger, 1996).

———: *Academias valencianas del barroco: descripción y diccionario de poetas.* (Kassel: edit. Reichenberger, 1999).

- MATEU IBARS, JOSEFINA: “Pragmáticas, cédulas reales, instrucciones y otras disposiciones legales referentes a moneda en Castilla durante la Casa de Austria”, en *La España medieval*, n° 3, (Madrid: Universidad Complutense, 1982), págs. 57-80.
- MAYER, BROWN: *Embellishing XVI Century Music*. (Oxford: Oxford University Press, 1976).
- MECONI, HONEY: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*. (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- MEDINA ÁLVAREZ, ÁNGEL: “Música para salterio en un manuscrito de la Universidad de Oviedo.” en *Anuario Musical*, n° 47, (1992), págs. 175-194.
- : “Sugerencias de trabajo musicológico en archivos municipales”, en *Música oral del Sur: revista internacional*, n° 2, (1996), págs. 7-18.
- : “Juan Antonio de Vargas y Guzman: la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica.)” en *La guitarra en la historia, Vol. VIII. Coord. Eusebio Rioja*, (1997), págs. 11-34.
- : *Los atributos del capón* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003).
- MENDOZA Y FUERTES, MATHEO MIGUEL: *Descripción de la Procesión de San Vicente Mártir y de las demás Procesiones generales de esta ciudad de Valencia, por Matheo Miguel Mendoza y Fuertes. Transcripción, introducción y glosas de Miguel-Angel Catalá Gorges*. (Valencia: Ajuntament de València, Regidoria de Festes, 1994).
- MILÁN, LUIS: *Libro de motes de damas y caualleros: intitulado el juego de mandar, 1535*. (Valencia: Vicent Garcia, 2004).
- : *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro - el qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante...* (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536) Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital Hispánica.
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN: *Paleografía española: ensayo de una historia de la escritura en España desde el siglo VIII al XVII*. (Barcelona: Labor, 1929).
- MIRÓ BALDRICH, RAMON: “Música i església a Tàrrrega (del segle XV a inicis del XVIII)”, en *Urtx, Revista Cultural de l’Urgell*, 14, (2001), págs.173-174.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: “Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXX n° 119, (2009), págs. 81-112.
- MONSON, CRAIG A.: “The Council of Trent revisited” en *Journal of the American Musicological Society*, Vol.55-I, (2002), págs 1-37.
- MUÑOZ ALTARBERT, M. LLUÏSA: *Las Cortes valencianas de Felipe III*. (València: Universitat de València, 2005).
- MUÑOZ, FERRÁN: *Mencía de Mendoza y la Viuda de Mateo Flecha*. (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001).

Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano —, de La Seo y El Pilar de Zaragoza). Estudio y edición por Antonio Ezquerro Esteban. (Barcelona: CSIC, 2004).

Música para exequias en tiempo de Felipe IV. Estudio y edición por Luis Antonio González Marín. (Barcelona: CSIC, 2004).

NASSARRE, PABLO: *Fragmentos músicos... Edición facsímil y comparativa con la obra de 1683 en tres volúmenes a cargo de Álvaro Zaldívar Gracia.* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006).

—: *Escuela Música.* (Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724).

NAVARRO SORNÍ, MIGUEL: “La espiritualidad del Beneficio de Cristo”, en *Corrientes de espiritualidad en la Valencia del siglo XVI: (1500-1600): actas del Simposio de Teología Histórica.* (1982), págs. 255-263.

—: “La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca”, en *Studia Philologica Valentina* vol.15 n.s. 12 (2013) págs. 221-244.

NEGRI, CESARE: *Nuove inventioni di Balli.* (Milán: Girolamo Bordone, 1604) Versión digitalizada de la Library of Congress, Washington.

—: *Arte para aprender a Danzar, traducido en castellano. DIRIGIDO al Príncipe de España Don Balthasar Carlos Nuestro Señor. En Madrid año de 1630.* (Madrid: Biblioteca Nacional, Fondo Antiguo, Mss/14085).

NOONE, MICHAEL: *Music and Musicians in the Escorial under the Habsburgs, 1563-1700.* (Rochester: University of Rochester Press, 1998).

OLLER, M^a TERESA: *Madrigales y canciones polifónicas: autores anónimos de los siglos XVI y XVII: Archivo de la S. I. M. Catedral de Valencia. Transcripción por María Teresa Oller; estudio sobre morfología, historia y estética del madrigal y la canción polifónica por Manuel Palau.* (Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, 1958).

OLSON, GRETA EDIT.: *Juan Bautista Comes Masses, 2 vols.* (Madison: A-R editions, 1999). Olson, Greta: “Mixing Chant Traditions: “An Italian Passion in Spain” in *Alamire Yearbook IV,* (Leuven: Alamire, 2001), 413-432.

OLSON, GRETA: “Angel Musicians, Instruments and Late-Sixteenth-Century Valencia (Spain).”, en *Music in Art XXVII/1-2,* (2002) págs. 47-64.

OLSON, GRETA: “Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia”, en *Studies in Music 21,* (1987) págs. 10-38.

Opera Omnia, de Francisco Guerrero, vol. I, *Canciones y villanescas espirituales.* (Venecia, 1589), 1^a parte. Transcripción por V. García. Revisión y estudio por Miquel Querol. (Barcelona: CSIC, 1955).

Opera Omnia, de Francisco Guerrero, vol. II: *Canciones y villanescas espirituales.* (Venecia, 1589), 2^a parte. Transcripción por V. García. Revisión y estudio por Miquel Querol. (Barcelona: CSIC, 1957).

- OROZCO DÍAZ, E.: “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, en *Introducción al Barroco. Edición de J. Lara Garrido. Vol. I.* (Granada: Universidad de Granada, 1988).
- ORTÍ, MARCO ANTONIO: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia, 1638. Edición facsímil.* (Valencia: Librerías París-Valencia, 1985).
- ORTÍ Y MOLES, JOSÉ: *Aire, tierra y mar son fuego. Edición, introducción y notas por Javier Vellón y Pasqual Mas i Usó.* (Kassel: edit. Reichenberger, 1992).
- ORTIZ, DIEGO: *El primo Libro Nel qual si trata delle glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la música del violone. (Roma, 1553).* Edición facsímil. (Firenze: Studio per edizioni secelet, 1984).
- ORTIZ ZARAGOZÁ, JOSÉ MARIANO: *La Procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII. Valencia 1780.* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970).
- OTAOLA, PALOMA: *Tradición y modernidad en los libros de Juan Bermudo.* (Zaragoza: 2000, Reichenberger).
- OWENS, JESSIE ANNE: *Composers at work.* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
- PAHONER, JOAN: *Hallazgo de las especies perdidas. Vol. I desde 1756 hasta 1775.* Es manuscrito digitalizado y se encuentra en el Archivo de la Catedral de Valencia.
- PALAU, MANUEL: *La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes: discurso de ingreso en el Centro de Cultura Valenciana.* (Valencia, 19 de Junio de 1943).
- PALACIOS GAROZ, JOSÉ LUIS: *El último villancico barroco valenciano.* (Castelló: Universitat Jaume I, 1995).
- PALATÍN, FERNANDO: *Diccionario de música. (Sevilla: 1818). Edición y estudio preliminar de Ángel Medina.* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990).
- PALISCA, CLAUDE V.: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Thomas J. Mathiesen edit.* (Chicago: University of Illinois Press, 2006).
- PANOFSKY, E.: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte.* (Madrid: Cátedra, 1998).
- PAPAL, RICHARD SHERR: *Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome (London: OUP, 1998).*
- PAVIA I SIMÓ, JOSEP: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII.* (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986).
- : *La música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671c.-1747).* (Barcelona: CSIC, 1997).
- PEDRELL, FELIPE: *Hispaniae Musica Sacra, 8 vols.* (Barcelona: J.B. Pujol y C., 1894-98).
- : *Diccionario técnico de la Música.* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897). (Valencia: París-Valencia, 1994) Reproducción facsímil.
- : *Organografía musical antigua española, 1901.* (Valencia: París-Valencia, 1994) Reproducción facsímil.

- PÉREZ, GINÉS (¿-1600): *Set motets inèdits. Edició d' Esperanza Rodríguez*. (València: Institut Valencià de la Música, editorial Tritó, 2007).
- PÉREZ, JOSEPH: *Brève histoire de l'Inquisition en Espagne*. (Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002). *Edición española: Breve historia de la Inquisición en España*. (Barcelona: editorial Crítica S.L., 2003).
- PÉREZ BERNÀ, JUAN: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727). Tesis doctoral*. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 2007).
- PÉREZ GARCÍA, PABLO: *Moradas de Apolo. Palacios, ceremoniales y academias en la Valencia del Barroco (1679-1707)*. (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2010).
- PERPIÑÁN ARTIGUES, JOSÉ: “Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Santa Iglesia y Catedral de Segorbe” en *La Música Religiosa en España*, n°s 25-26-27 (1897).
- PESET REIG, MARIANO: *Historia de la Universidad de Valencia. Vol.I: el Estudio General* (Valencia: Universitat de València, colecció Cinc Segles, 1999).
- PICÓ PASCUAL, MIGUEL ÁNGEL: “La música en la Casa de las Comedias de Valencia durante el siglo XVII. Folklore en el escenario”, en *Revista de Folklore*, n° 286-vol.24b, págs.127-131. (2004).
- PIEDRA, JOAQUÍN: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical* n° 27, (1962), págs.141-208.
- : “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)”, en *Anuario Musical* n°23, (1968), págs. 61-127.
- POPE, ISABEL: “Musical and metrical form of the Villancico: notes on its development and its role in Music and Literature in the Fifteenth Century”. *Separata de Annales musicologiques*, vol.2, (1954), págs. 189-214.
- PONS, FRANCISCO: *Místicos, beatas y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVII*. (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991).
- PORCAR, PERE JOAN: *Coses evengudes en la ciutat i Regne de València: (Dietari 1589-1628)*. Ferran García García (ed.). (València: Institució Alfons el Magnànim, 1983).
- POWELL, JOHN S.: *Music and Theatre in France 1600-1680*. (London: Oxford University Press, 2000).
- PRADAS, JERÓNIMO: *Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de predicadores que han sucedido desde el año 1603 hasta el de 1628*. Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, Ms 529. Rollo microfilmado n° 360.
- QUEREJAZU LEYTON, PEDRO: “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas” en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), pág. 29.
- QUEROL, MIQUEL, (EDIT.): *Música Barroca Española, vol. I: Polifonía Profana. (Cancioneros españoles del siglo XVII)*. (Barcelona: CSIC, 1970).
- : *Música Barroca Española, vol. V: Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos*. (Barcelona: CSIC, 1973).

- : *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975).
- : *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. (Barcelona: CSIC, 1979).
- : *Música Barroca Española, vol. VI: Teatro Musical de Calderón*. (Barcelona: CSIC, 1981).
- : *Música Barroca Española, vol. II: Polifonía Policoral Litúrgica*. (Barcelona: CSIC, 1982).
- : *Música Barroca Española, vol. III: Villancicos polifónicos del siglo XVII*. (Barcelona: CSIC, 1982).
- : *Música Barroca Española, vol. IV, Canciones a solo y dúos del siglo XVII. Realización del acompañamiento por Miguel Querol*. (Barcelona: CSIC, 1988).
- : *Los orígenes del Barroco musical español*. (Valencia: Piles, 1982).
- QUILIS, ANTONIO: *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. (Barcelona: editorial Ariel, 1984).
- QUIRANTE, LUIS. RODRÍGUEZ, EVANGELINA. SIRERA, JOSEP LLUÍS: *Pràctique escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. (València: Universitat de València, 1999).
- RABASSA, PEDRO: *Guía para los principiantes, (ca. 1724-1738)*. (Barcelona: Universitat Autònoma, 1990).
- RAMOS LÓPEZ, PILAR: *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac. Vols. I y II*. (Diputación Provincial: Granada, 1994).
- REGLÀ I CAMPISTOL, JOAN: *Aproximació a la Història del País Valencià*. (València: Tres i Quatre, 1978).
- REIZÁBAL GARRIGOSA, MARÍA SOCORRO: “La crisis financiera de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. Las repercusiones inmediatas de la expulsión de los moriscos”. *Congrés d'història moderna de Catalunya. En Pedralbes. Revista d'Història Moderna n°13 tomo I*, (1993) págs. 521-534.
- REY, J. J.: *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978).
- RIBERA, JUAN DE: *Constituciones del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610. Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 1610. Reimpresión de la edición de Bernardo Nogués de 1661*. (Valencia: 1896).
- : *Constituciones de la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610. Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, 1610. Reimpresión de la edición de Bernardo Nogués de 1661*. (Valencia: 1896).
- : *Sermones: primera transcripción de los originales, autógrafos, notas y estudio preliminar por Ramón Robres Lluch. Edición crítica*. (Valencia: EDICEP, 1987-2001).
- RIVERO WEBWE, LILIA Y FEEST, CHRISTIAN: “La sombra de los dioses. El arte plumario en el México del siglo XVI.”, en Sabine Haag y otros: *El penacho del México antiguo*. (México, D.F.: Conaculta, 2012).
- RIPOLLÉS PÉREZ, VICENT (1867-1943): *Memoria sobre la reforma de la música religiosa en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*. (Madrid: Imp. y Lit. de la Vda. e Hijos de Terceño, 1897).

—: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935).

ROBLEDO ESTAIRE, LUIS Y OTROS: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. (Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2000).

ROBLEDO ESTAIRE, LUIS: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III. España en la música de occidente.". *Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música*. Coord. José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio, vol. 2, (1987), págs. 63-76.

—: "Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro", en *Revista de Musicología*, vol. 10 n° 2. *Symposium Internacional: La música para teatro en España*. (1987), págs. 489-499.

—: "Sobre la capilla real de Felipe II.", en *Nassarre*, vol. 4, n° 1-2, (1988), págs. 245-248.

—: *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989).

—: "Questions of performance practice in Philip III's chapel.", en *Early Music*, vol. 22, n° 2, (1994), págs. 199-216.

—: "Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria.", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. (Ávila: Fundación Santa Teresa, 1997), págs. 153-164.

—: "Felipe II y Felipe III como patronos musicales.", en *Anuario Musical*, n° 53, (1998), págs. 95-110.

— y otros: *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. (Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2000).

—: "El cuerpo como discurso: Retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel.", en *El Criticón*, n° 84-85, (2002). Ejemplar dedicado a la oratoria sagrada en el Siglo de Oro, págs. 145-164.

—: "El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma.", en *Revista de Musicología*, vol. 26, n° 1, (2003), págs. 127-186.

—: *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*. (Madrid: 2004, Fundación Caja Madrid).

—: "La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III" en *Tomás Luis de Victoria y Cultura musical y poder en la España de Felipe III*. Coord. Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás. (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012), págs. 93-122.

ROBRES LLUCH, RAMÓN Y CASTELL, VICENTE: *Estudios y trabajos escriturísticos del Beato Juan de Ribera*. (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1947).

ROBRES LLUCH, RAMÓN: *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo, Virrey y Capitán General de Valencia 1532-1611: humanismo y eclosión mística*. (Valencia: EDICEP, 2002).

—: *San Juan de Ribera: expresión teológica y oratoria sagrada en el Siglo de Oro de la lengua de Castilla. (1532-1611)*. (Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1984).

—: *San Juan de Ribera: patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia: 1532-1611: un obispo según el ideal de Trento*. (Barcelona: Juan Flors, 1960).

RODRIGO ZARZOSA, CARMEN: “Un programa iconográfico entorno a la eucaristía” en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, vol.2. (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003), págs. 733-752.

RODRÍGUEZ GARCÍA, ESPERANZA: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca*. (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2006).

RODRÍGUEZ, PABLO L.: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. (Kassel: 2008, Reichenberger).

Romances y letras a tres voces. (s. XVII). Ms. 1370-1372, Bibl. Nac. Madrid. Transcripción y estudio por M. Querol. (Barcelona: CSIC, 1956).

RUBIO, SAMUEL: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. (Cuenca: Diputación de Cuenca, 1979).

—: *Historia de la Música española, vol.2. Desde el Ars Nova hasta 1600*. (Madrid: Alianza editorial, 1983).

RUIZ DE LIHORY, JOSÉ: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico. Valencia, (1903)*. Edición facsímil. (Valencia: París-Valencia, 1987).

—: *La polifonía clásica*. (El Escorial: Ediciones escorialenses, 1983).

RUIZ DE SERRA, ELVIRA, Y LAGUNA DEL COJO, ELENA (ET AL.) BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1992).

RUIZ MAYORDOMO, M^a JOSÉ: “De la Edad Media al siglo XVIII”, en *Historia de los espectáculos en España*. Coord. Andrés Amorós y Jose María Díez Borque. (Madrid: Castalia, 1999), págs. 237-318.

—: “La bibliografía española de la Danza: una herramienta práctica para el conocimiento de siete siglos de información impresa.”, en *II Jornadas de danza e investigación*. (Burjassot: Federación Española de Asociaciones de Profesionales de la Danza, 2000).

—: “La danza histórica, herramienta para construir la Historia de la Música y de la Danza”, en *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Revista de Musicología, vol.20 n^o1*, (1997), págs. 301-314.

—: “Pavana de España y Pavana española”, en *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. (2000), págs. 477-504.

RUIZ SAMANIEGO, JOSEPH (FL. 1653-1670): *Visperas*. Estudio y edición por Luis Antonio González Marín. (Barcelona: CSIC, 1999.)

—: *Villancicos (de dos a dieciséis voces)*. Estudio y edición de Luis Antonio González Marín. (Barcelona: CSIC, 2001).

SALVÀ Y MALLÉN, PEDRO: *Colección de libros de música, baile, juegos de suerte y destreza de la Biblioteca de Salvà. (Separata de su catálogo general). (Valencia: Imprenta de Ferrer Orga, 1872).* Edición facsímil. (Valencia: París-Valencia, 1993).

SADIE, STANLEY: *Mozart. The early years (1756-1781).* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

SAMPSEL, LAURIE J.: *Music Research. A Handbook.* (New York: Oxford University Press, 2009).

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO: “Dorado animal: una nueva metáfora colonial y El Vellochino de Oro, de Lope de Vega”, en *Bulletin of Hispanic Studies* n° 84, (2007), págs. 287-305.

SANCHÍS SIVERA, JOSÉ: *Organeros medievales en Valencia.* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925).

SANHUESA FONSECA, MARÍA: “El tratado “Falsas practicables para músicos (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo.”, en *Revista de Musicología*, vol. 19, n° 1-2, (1996), págs. 329-354.

———: “Carlos II y las “Danzerías de la Reyna”: violines y danza en las postrimerías de la Casa de Austria.”, en *Revista de Musicología*, vol. 20, n° 1, (1997). *Ejemplar dedicado a: Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España I*, págs. 261-276.

———: “Reglas de música práctica y contrapuntos dobles” (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero Jayme de Ciervo.”, en *Revista de Musicología*, vol. 21, n° 1, (1998), págs. 247-282.

———: “Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII.”, en *Revista de Musicología*, vol. 21, n° 2, (1998), págs. 497-530.

———: “El “ Vicio Templado “ de Felipe El Piadoso: música y educación para Felipe III.”, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI.* Coord.: Javier Suárez Pajares, John Griffiths, (2004), págs. 69-94.

———: “La música en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV): una (re)catalogación.”, en *Revista de Musicología*, vol. 28, n° 1, (2005). *Ejemplar dedicado a: Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología.* (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004), págs. 182-199.

———: “Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII.” *La clausura femenina en España. Actas del simposium: 1-4-noviembre-2004.* Coord.: Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 1, (2004), págs. 167-180.

———: “Prosa didáctica y teoría musical: forma y estilo en el pensamiento musical español del siglo XVII.” *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio.* Coord.: Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti, vol. 2, (2005), págs. 1561-1570.

———: “Manuscritos teóricos del siglo XVII español. Las letras y las voces.”, en *Estudios sobre el barroco musical hispánico: (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol).* Coord.: Antonio Ezquerro Esteban, Marc Heilbron Ferrer, Luis Antonio González Marín. (Barcelona: CSIC, 2006), págs. 169-181.

———: “Tratadística musical y disposiciones sobre música en los cabildos catedrales: su repercusión en los archivos de la iglesia.”, en *Memoria ecclesiae*, n° 31, (2008), págs. 291-320.

—: “De triunfos y méritos: tres celebraciones en la Universidad de Oviedo en el último cuarto de siglo XVIII (1783-1798).”, en *Revista de Musicología*, vol. 32, n° 2, (2009). Ejemplar dedicado a: *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008), págs. 449-462.

—: “Los impresos musicales: de los corales y libros de Facistol a los impresos de música al servicio de la liturgia y de la devoción popular.”, en *Memoria ecclesiae*, n° 33, (2009), págs. 401-418.

—: *El doctor Bartolomeo Giovenardi (ca.1600-1688). Teórico musical entre Italia y España*. (Barcelona: CSIC, 2009).

—: “Fiestas sacras y profanas y su repercusión en los archivos musicales catedralicios, monásticos y de colegiatas.”, en *Memoria ecclesiae*, n° 34, (2010), págs. 715-726.

—: “Músicos catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real”, en *Paso a paso. Parroquia de San Isidoro el Real. Año XII n°11*, (2011), págs.48-53.

—: “Música, vida y pensamiento en Gaspar Melchor de Jovellanos: sonidos en las letras.”, en *Cuadernos de Investigación*, n° 6-7, (2012-2013), págs. 99-158.

SANJUÁN MARTÍNEZ, J.: *El Bardo. Arte de hacer versos, charadas, geroglíficos, fugas, acertijos, saltos de caballo, enigmas, logogrifos y demás enredos y marañas de este género*. (Villena: Imprenta de José Muñoz, s/f). Edición facsímil. (Valencia: Paris-Valencia, 1995).

SAURA BUIL, JOAQUÍN: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. (Barcelona: CSIC, 2001).

Schiltz, K. / B. J. Blackburn, (eds.): *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. (Leuven: Proceedings of the International Conference, 4-6 October 2005-2007).

SCHUBERT, PETER: *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. (New York: Oxford University Press, 1999).

SEVERI, FRANCESCO: *Salmi Passagiati, 1615. Edited by Murray C. Bradshaw*. (Madison: A-R Editions, 1981).

SIERRA PÉREZ, JOSÉ: “El Canto Gregoriano en los cimientos de la polifonía”, en *XI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monodía a la polifonía*. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006), págs. 63-98.

SPANU, G: “Cristóbal Galán maestro della Capella Civica di Cagliari (1653–1656)”, en *Anuario Musical*, n° 50, (1995), págs. 47-59.

STAUFFER, RICHARD: *La Réforme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1974). Edición española: *La Reforma*. (Barcelona: ediciones Oiko-tau, 1974).

STEIN, LOUISE K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*. (New York: Oxford University Press, 1993).

STEVENSON, ROBERT: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. (Madrid: Alianza Editorial, 1993).

SUÁREZ MARTOS, JUAN MARÍA: *El rito de la Salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 2010).

SUÁREZ-PAJARES, JAVIER: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750 Vols. I y II*. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998).

- TARLING, J.: *The weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences*. (St. Albans: Corda Music Publications, 2004).
- TEJADA Y RAMIRO, JUAN: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia Española y de América*. (Madrid: Imprenta de Pedro Montero, 1859).
- The Cambridge Companion to Monteverdi. (Cambridge Companions to Music) edited by John Whenham*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).
- The Cancionero de la Sablonara. A critical edition. Edited by Judith Etzion*. (London: Tamesis Books, 1996).
- The Council of Trent*, versión digitalizada de J. Waterworth, editor y traductor (London: Dolman, 1848). <http://history.hanover.edu>.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Stanley Sadie, (ed.) 2nd Edition*. (Oxford: Oxford University Press, 2001).
- TINEO, PRIMITIVO: “La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal”, en *Anuario de historia de la Iglesia*, (1996), págs. 244-245.
- TORRENTE, ÁLVARO (EDIT): *Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos*. (Kassel: Reichenberger, 2007).
- TRAVER GARCÍA, BENITO: *Los músicos de la provincia de Castellón*. (Castellón: Imp. de J. Barberá, 1918).
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL: “La escenografía de una comedia de Calderón” en *Archivo de Arte y Arqueología*, tomo VI, (1930), págs. 1-16.
- VALDA, JUAN BAUTISTA.: *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N.S.S. pontífice Alejandro VII*. (Valencia: Gerónimo Vilagrás, 1663). En Biblioteca Digital Valenciana- Biblioteca Valenciana San Miquel dels Reis.
- VARELA MERINO, ELENA. JAURALDE POU, PABLO. MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO: *Manual de métrica española*. (Madrid: editorial Castalia, 2005).
- VARIOS AUTORES: *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent*. (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2009).
- VÁSQUEZ JUAN: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco. (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por Higinio Anglés*. (Barcelona, 1946).
- VÁZQUEZ LESMES, RAFAEL: “El Colegio de Niños de Coro de la catedral de Córdoba: antecedentes, fundación y constituciones”, en *La iglesia española y las instituciones de caridad, actas del Simposium*. (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Biblioteca Nacional, 2010), págs. 151-168.
- VEILHAN, JEAN CLAUDE: *Les Règles de l'Interprétation Musical à l'Époque Baroque*. (Paris: Alphonse Leduc, 1977).
- VELLÓN LAHOZ, JAVIER Y MAS I USÓ, PASQUAL: “Teatro de Academias, Academias en el teatro”, en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. (1993), págs. 413-421.
- VICH, ÁLVARO Y DIEGO: *Dietario valenciano: (1619 a 1632)*. Edición facsímil. (Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1921).

VILLALMANZO, JESÚS: *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. (Valencia: Generalitat Valenciana, 1992).

VIRGILI, M^a ANTONIA. VEGA, GERMÁN. CABALLERO, CARMELO (EDS): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, Banco Central Hispano, 1997).

WEBER, WILLIAM: "The History of Musical Canon", en *N. Cook y M. Everist (eds.), Rethinking Music*. (Oxford: Oxford University Press, 1999), págs. 336-355.

WILLIAMS, ALASTAIR: *Constructing Musicology*. (Aldershot: Ashgate Publishing Group, 2001).

WILLIAMS, PETER: *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. (London: OUP, 1998).

WITTKOWER, R.: "El lenguaje del gesto de El Greco", en *La alegoría y la migración de los símbolos*. (Madrid: Siruela, 2006) págs.220-233.

WRIGHT, A. D.: "The Altar piece in Catholic Europe: post-Tridentine transformations", en *P. Humfrey y M. Kemp (eds.), The Altar piece in the Renaissance*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) págs. 243-260.

